

فنون

شارع عماد الدين

حكايات الفن والنجوم

ألفريد فرج



الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع عماد الدين

حكايات الفن و النجوم


مكتبة الأسرة
٢٠١٢

شارع عماد الدين

حكايات الفن والنجوم

ألفريد فرج

فرج، ألفريد.

شارع عماد الدين: حكايات الفن والنجوم/ تأليف: ألفريد

فرج ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.

٣٢٤ص: ٢٠سم (سلسلة فنون)

تدمك ٢ ـ ١١٤ ـ ٢٠٧ ـ ٩٧٧ ـ ٩٧٨

١ ـ الفن المصرى.

٢ ـ الفن والسينما.

٣ ـ الفنانون المصريون.

(أ) العنوان.

(ب) السلسلة.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٩٦٥/ ٢٠١٢

I.S.B.N 978-977-207-114-2

ديوى ٧٠٩.٩٦٢

توطئة

مشروع له تاريخ

مشروع «القراءة للجميع» أى حلم توفير مكتبة لكل أسرة، سمعنا به أول مرة من رائدنا الكبير الراحل توفيق الحكيم.

وكان قد عبر عن ذلك فى حوار أجراه معه الكاتب الصحفى منير عامر فى مجلة «صباح الخير» مطلع ستينيات القرن الماضى، أى قبل خمسين عامًا من الآن.

كان الحكيم إذًا هو صاحب الحلم، وليس بوسع أحد آخر، أن يدعى غير ذلك.

وهو، جريًا على عادته الخلاقة فى مباشرة الأحلام، تمنى أن يأتى اليوم الذى يرى فيه جموعًا من الحمير النظيفة المطهمة، وهى تجر عربات الكارو الخشبية الصغيرة، تجوب الشوارع، وتتخذ مواقعها عند نواصى ميادين المحروسة، وباحات المدارس والجامعات، وهى محملة بالكتب الرائعة والميسورة، شأنها فى ذلك شأن مثيلاتها من حاملات الخضر وحبات الفاكهة.

ثم رحل الحكيم مكتفيا بحلمه.

وفى ثمانينيات القرن الماضى عاود شاعرنا الكبير الراحل صلاح عبد الصبور التذكير بهذا الحلم القديم، وفى التسعينيات من نفس القرن، تولى الدكتور سمير سرحان تنفيذه تحت رعاية السيدة زوجة الرئيس السابق. هكذا حظى المشروع بدعم مالى كبير، ساهمت فيه، ضمن من ساهم، جهات حكومية عدة، وخلال عقدين كاملين صدرت عنه مجموعة هائلة من الكتب، بينها مؤلفات ثمينة يجب أن نشكر كل من قاموا باختيارها، إلا أنه، للحقيقة ليس

غير، حفل بكتب أخرى مراعاة لخاطر البعض، وترضية للآخر، ثم إن المشروع أنعش الكثير من متطلبات دور النشر، بل اصطنع بعضها أحيانًا.

وبعد ثورة ٢٥يناير والتغيرات التى طرأت توقفت كل الجهات الداعمة لهذا المشروع الثقافى عن الوفاء بأى دعم كانت تحمست له عبر عقدين ماضيين، سواء كانت هذه الجهات من هنا، أو كانت من هناك.

ولم يكن أمام اللجنة إلا مضاعفة التدقيق فى كل عنوان تختار، وسيطر هاجس الإمكانات المحدودة التى أخبرتنا بها الهيئة فى كل آن.

والآن لم يبق إلا أن نقول بأن هذه اللجنة كانت وضعت لنفسها معيارًا موجزًا:

جودة الكتاب أولاً، ومدى تلبيته، أولاً أيضًا، لاحتياج قارئ شغوف بأن يعرف، ويستمتع، وأن ينمى إحساسه بالبشر، وبالعالم الذى يعيش فيه.

واللجنة لم تحد عن هذا المعيار أبدًا، لم تشغل نفسها لا بكاتب، ولا بدار نشر، ولا بأى نوع من أنواع الترضية أو الإنعاش، إن لم يكن بسبب التربية الحسنة، فهو بسبب من ضيق ذات اليد.

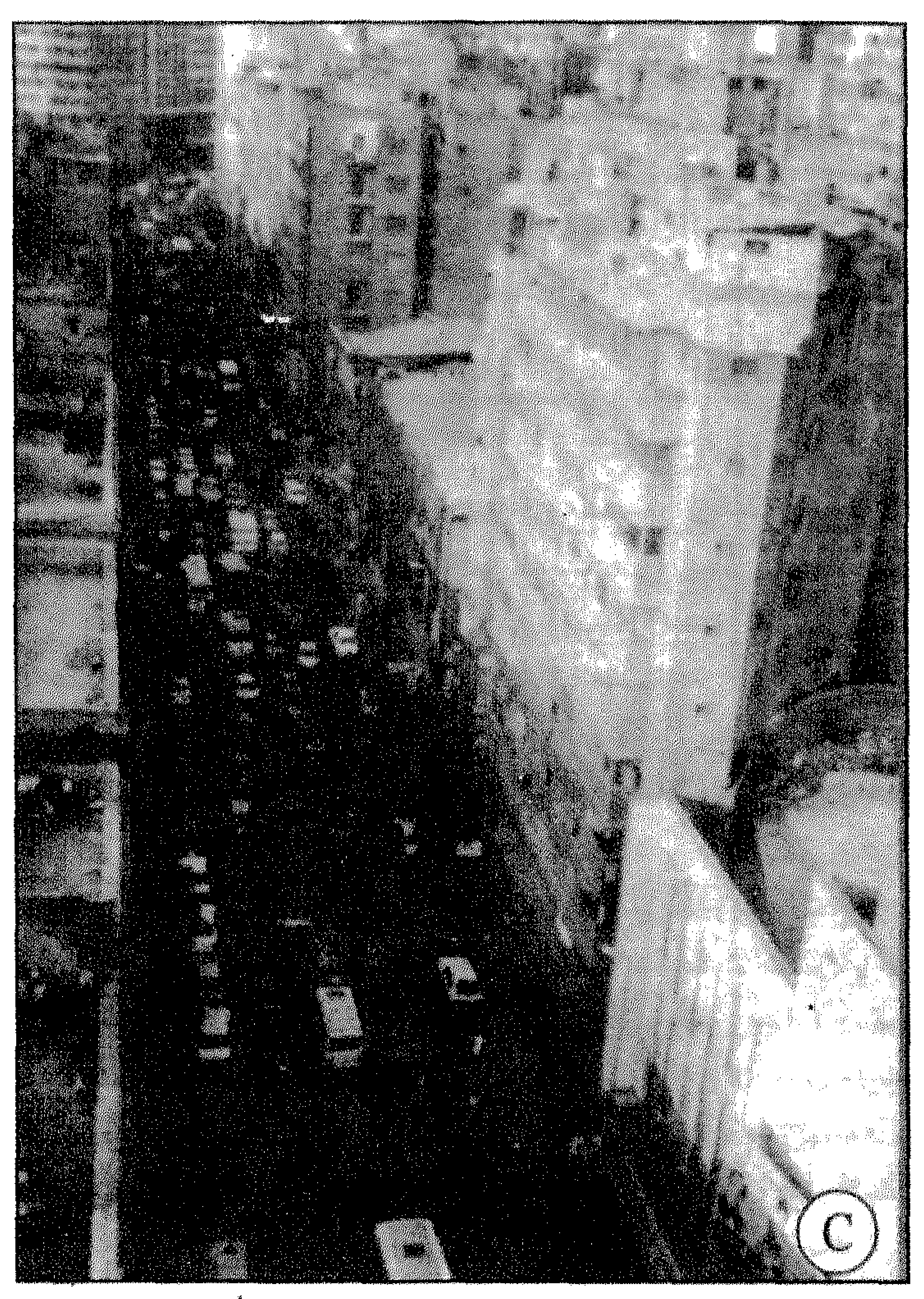
لقد انشغلنا طيلة الوقت بهذا القارئ الذى انشغل به قديمًا، مولانا الحكيم.

لا نزعم، طبعًا، أن اختياراتنا هى الأمثل، فاختيار كتاب تظنه جيدًا يعنى أنك تركت آخر هو الأفضل دائمًا، وهى مشكلة لن يكون لها من حل أبدًا. لماذا؟

لأنه ليس هناك أكثر من الكتب الرائعة، ميراث البشرية العظيم، والباقى.

رئيس اللجنة

إبراهيم أصلان



فى عماد الدين دارت حوارات واجتمعت خواطر ونشأت خيوط الابداع

مقدمة

كنا طلبة بالاسكندرية فى الثانوية أو الجامعة ، وكانت أمتع رحلة لنا هى الرحلة إلى القاهرة وزيارة الهرم ومسرح الريحانى بشارع عماد الدين.

وكان شارع عماد الدين مضيئا إضاءة جذابة للزوار، وصاخبا بالبهجة والحركة .. وبه من المقاهى والمطاعم والكافتيريات أماكن اكتسبت اسماؤها شهرة كبيرة ومنها الكورسال وسان جيمس ومقهى سفنكس وغيرها .

وكما كان أصحاب المهن والحرف حريصون على التجمع فى أسواق معا كالصاغة والنحاسين والعطارين.. كان شارع عماد الدين أكثر القرن العشرين هو شارع الفن .. فيه غنى محمد عبدالوهاب وأم كلثوم ، وأضاء مسرح رمسيس يوسف وهبى ومسرح الريحانى والمسرح الغنائى للفنانة ملك ومسرح على الكسار ومسرح چورچ أبيض ..

وبعد سنين طويلة ورحلاتى إلى أوروبا أدركت أن ذلك لم يكن حالا تختص به القاهرة ، وإنما كانت تتميز به المدن الكبرى فى العالم . ففى نيويورك شارع اسمه «برودواى» هو شارع الفن ، وهو مع فروعه حى الفن والفنانين ، وفى لندن تتجمع المسارح ودور السينما الكبرى فى حى «وست إند» الممتد من شارع شافتسبرى إلى شارع ستراند وتتوجه دار أوبرا «كوفنت جاردن» الشهيرة ، وهو حى الفن والفنانين ، وأماكن لقائهم ، وفى باريس يعتبر «البوليڤار» حى المسرح .. وهكذا .

وقد كانت القاهرة فى القرن العشرين تتطلع إلى أن يكون لها شارع للفن أو حى للفنون يكون مقصد الزوار من أحياء المدينة أو من الأقاليم أو الوافدين من الأشقاء العرب، فصاغ أهل الفن حى الفن على هذا الأساس منذ بداية القرن العشرين إلى ما بعد منتصف القرن .

والواقع أن تجمع المسارح ودور السينما الكبرى فى حى واحد أو شارع واحد وفروعه له فائدة اقتصادية وثقافية ، فإن ذلك يساعد على توجيه المواصلات بيسر إلى حى الفنون وإلى دعم ظروف الجذب السياحى ..

وقد كان للفن فى مصر دور كبير فى التنوير وفى تثبيت الهوية الوطنية وتطوير المجتمع بطرح القضايا الأخلاقية والاجتماعية وتأكيد الاعتزاز بالوطن .

كما كان للفن المصرى دور كبير فى تقارب الأذواق والأفكار بين الجماهير العربية ، ومما ساعد على ذلك المشاركة اللامعة لعديد من الفنانين العرب فى النشاط المسرحى والسينمائى والموسيقى المصرى طوال القرن العشرين .

وكان شارع عماد الدين مركزا لإشعاع هذا النشاط، وكان هذا المركز مقصدا للجمهور والمتنزه الثقافى للقاهرة.

وهذا الكتاب دعوة منى إلى كل من يهمه الأمر إلى إعادة احياء هذا المركز الفنى وهذا الشارع المهم الذى يتوسط القاهرة، وكان يتوسط مواصلاتها العامة، ويضئ ليالى المدينة بالأضواء وبثقافة وبهجة الفنون .

ألفريد فرج

تعريف العنوان؟

كالريفى التائه فى القاهرة سألت عن «شارع الفن» يوم حضورى من الإسكندرية تجتذبنى أضواء القاهرة.

هل تقصد شارع عماد الدين ، وهو شارع المسرح، أو تقصد شارع الهرم وهو شارع السينما ، أو تقصد شارع محمد على وهو حى الموسيقى والغناء ، أو تسأل عن شارع الصحافة وهو شارع أخبار اليوم وفنون القلم؟»

كلها كانت شوارع الفن فى منتصف القرن العشرين، وكانت عناوينه وعناوين نجومه فى القاهرة .. وكلها كانت مقصدى وغاية رحلتى .

قضيت أيامى فى شارع الفن ، زرته ثم أطلت الزيارة ثم أقمت فيه (!) التقيت ببعض الشخصيات من أهله ونجومه ، وآخرون سمعت عنهم حكاياتهم ، ولكنى تابعت إبداع هؤلاء وأولئك وأحببته وتأملته .

وكانت نقابة الممثلين تقع فى شارع عماد الدين على عهد نقيبها الفنان ذى الصوت الرنان أحمد علام، وكان بابها الخلفى يتصل

بالحارة التى تقع غرب أرض فندق شبرد القديم ، الذى احترق فى حريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢ .. وفى حديقته المقفرة شجرة محيط ساقها يقاس بعدة أمتار، وقيل أن عمرها آنذاك من عمر بناء الفندق الذى كان قصر الألفى بك ثم اتخذه مقرا وسكنا له نابليون بونابرت ١٧٩٨، وسكنه من بعده قائد الحملة بعد بونابرت وهو الجنرال كليبر ، الذى قتله سليمان الحلبى .. وقيل تحت تلك الشجرة ذاتها (!) .

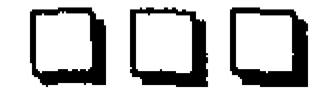
نسمع الحكاية ونحن نرشف أكواب الشاى ونتأمل الشجرة العملاقة وظلها والنسيم يتخلل فروعها برفق ..

فاجأتنا مدينة الإعلام مفاجأة سارة بإحياء صورة شارع الفن «عماد الدين» فى مدينة السادس من أكتوبر وقدمت مسلسلا فى معمار الشارع المثير .. أعاد إلى ذاكرتى أيامه معى ، وأيامى معه، وأحاديث اللاحقين عن السابقين من نجوم مصر ..

ذلك أن فى شارع الفن شخصيات وأحوال وأطوار وأضواء وحكايات .

وإلى هذا الشارع أرجو أن تصحبنى لندردش معا فى مقهى منتصف الليل .. ودعنا ندعوه بالاسم الفنى له «قهوة الفن» .

فى هذا المقهى زارتنى أطياف وخواطر كثيرة .




كلهم
ابدعــوا هنا

فى شارع عماد الدين أضاء المسرح بإبداع يوسف وهبى ونجيب الريحانى وعلى الكسار ، وبموسيقى سيد درويش ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم ، وتألقت من النجوم منيرة المهدية والفنانة ملك وروزاليوسف وأمينة رزق وأحمد علام وحسين رياض واستيفان روستى .. إلى آخر قائمة العمالقة فى دنيا الفن .

وفى مقاهى عماد الدين دارت حوارات واجتمعت خواطر ونشأت خيوط للإبداع.

وكان عماد الدين مضيئا باستمرار مزدحما باستمرار وكانت به محطة النهاية لخط مترو مصر الجديدة وكان به تقاطع معظم خطوط مواصلات القاهرة ، وكان عماد الدين مركز شعاع للأقاليم حيث تنتشر فرقه فى عواصم المحافظات فى رحلات منتظمة فى الشتاء بالصعيد وفى الصيف بالوجه البحرى .

وكنت فى زمن الصحة والنشاط أحب القعود فى مقاهيه وزيارة مسارحه ودور السينما فيه ونقابة الممثلين ..

وكانت تؤنسنى فيه أطياف من الفن الجميل وتثيرنى فى سيرة فنانيه حكايات النجاح والفشل والتجريب والتطوير والتغيير والنظر فى ذات النفس والنظر فى عالم الفن وفى الدنيا الواسعة .

وكنت أقبل على قراءة مذكرات فطاحل الفن بنهم وأرى دراما حياتهم الخاصة والعامة كما كتبوها بأقلامهم ..

وهناك أحببت الشارع وأهله - أهل الفن - وتمنيت للشارع مستقبلا كماضيه الحافل ..

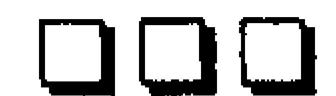
فهل كانت مصادفة أنى التقيت بنبيل الألفى وحمدى غيث أول مرة فى عماد الدين .. أو كانت مصادفة أنى كثيرا ما التقيت بنعمان عاشور ويوسف إدريس وبليغ حمدى وعبدالرحمن الشرقاوى

وعبدالرحمن الخميسى وصلاح أبو سيف وعبدالمنعم مدبولى فى مقاهيه؟

ربما جلسنا على نفس الموائد نتأمل ما نتمناه للمسرح وللغناء المسرحى وللموسيقى والسينما .

وربما شهدت نفس الموائد القديمة أفكارا جديدة نضجت فيما سمى بنهضة المسرح والسينما والغناء فى الستينات (!)

أزور عماد الدين أحيانا .. وأتمنى أن يعود إلى سابق بهائه .



شارع عماد الدين له شكوى

أعادت محافظة القاهرة منذ عدة سنوات تنسيق وتجميل شارع الألفي بين شارعي عماد الدين وأحمد عرابي، فأرجعت للشارع جاذبيته وزينته بأحواض الزهور ومصابيح الإنارة القوية والمقاعد المريحة وبإمتناع الشارع فى صورته الجديدة على السيارات .

ومع أن هذا الإنجاز يبعث السرور والاغتباط في صدر كل من يمر بالشارع .. فإنه لا يخفف شعورى بالأسف والحزن كلما دعتني الظروف إلى المرور بشارع عماد الدين المتقاطع معه .

وشارع عماد الدين له عندى مكانة خاصة ويثير دائما في النفس ذكريات جميلة .

إن بعض الشوارع والأحياء يرمز إلى ما هو أبعد من حدود أنهارها وأركانها وأرصفتها أو معمارها .. ويوحى بمعان وأبعاد ومشاعر مثيرة وخلابة .

شارع عماد الدين له عندى مثل هذه الإيحاءات الجميلة .. فهو شارع المسارح ودور السينما قبل وبعد ثورة ١٩١٩ ثم فى العشرينات الحافلة بالفن .. وعلى جوانبه كتب الفن المصرى تاريخا رائعا، وفى أركانه أرسى أسس الفن وتقاليده السليمة التى قامت عليها وتدفقت منها مباهج المسرح والسينما ثم الإذاعة والتليفزيون . وأضفت على الحياة المصرية ذاتها أساليب جديدة وأفكارا حديثة وسلوكيات عصرية .. كما أضفت على الحياة فى القاهرة أمنا وضياء جعل للقاهرة جاذبية وجعلها مزارا لأهل الأقاليم وللأشقاء العرب .

لذلك يؤسفنى ما أصابه وألم به من ذبول ووحشة وغرابة .

والشوارع والأحياء يصيبها مثلما يصيب الناس من النضارة ومن الذبول، من الصحة ومن الإعياء، من الإشراق ومن العبوس .

وعماد الدين يشكو اليوم إلى المحافظة، ويشكو إلى وزارة الثقافة، ويشكو إلى سلطات الحى .. ما يعانيه من أوجاع وأمراض، وما يتعرض له من الإهمال ومن اللامبالاة، من انطفاء أنواره، ويقدم مع شكواه وثائق استحقاقه واستحقاق أهل القاهرة وزوارها وضيوفها أن يستعيد الشارع نضارته وإشراقه وأضواءه وتألقه ودور المسرح والسينما والغناء ومظاهر النجاح .

ومع أن شارع عماد الدين فقد بالإهمال واللامبالاة عددا من دور المسرح وعددا من دور السينما، فهو لا يزال يتميز ويفخر بأنه يملك أكبر عدد من دور المسرح ودور السينما يملكها شارع واحد فى القاهرة .

ففى عماد الدين اليوم ستة مسارح وثمانى دور للسينما غير اثنتين فى تخومه وشوارعه الجانبية .

ولكن هذا العدد يتناقص باستمرار .. مسرح محمد فريد الذى كان يعمل حتى الأمس وكانت تملكه وزارة الثقافة أغلق بسبب استرداد أصحابه القدامى له بحكم المحكمة ولا نعلم مصيره بعد ذلك.

مسرح مصر الذى تملكه وزارة الثقافة مغلق ويحتاج إلى ترميم واعتمادات الوزارة لا تكفى لترميمه (!)

مسرح الريحانى يعمل مواسم قصيرة ويطفئ أضواءه معظم أشهر السنة . مسرح الكوزمو يتحول إلى دار للسينما .

وفى تخوم عماد الدين ونواحيه القريبة مسرح أوبرا «الفنانة ملك» الذى احترق وآلت ملكيته إلى وزارة الثقافة وتحول إلى مخازن حكومية .

وفى تخوم الشارع أيضا مسرح «متروبول» الذى يتبع وزارة الثقافة وهو يحتاج إلى الترميم والإصلاح ولا تكفى اعتمادات الوزارة لإعادة تشغيله .

وتضئ الشارع سبع دور للسينما عاملة وثامنة هى سينما ستديو مصر وتملكها وزارة الثقافة، وهى مغلقة تنتظر الاعتمادات لإعادة إصلاحها وتشغيلها .

وبعض دور السينما العاملة تتراجع.

وفى تخوم عماد الدين .

وشوارعه الجانبية أحد عشر دارا للسينما .

مع ذلك فالشارع لا يتمتع بما يستحق من رعاية المحافظة بالإنارة والنظافة ووسائل التجميل باعتباره لايزال شارع الفن .

وقد كان عماد الدين فى أوج مجده منذ سبعين سنة وقبلها وبعدها .

فحول مدخله فى شارع ٢٦ يوليو كان مسرح «الرينسانس» على يسار مدخل عماد الدين وفيه چورچ أبيض ومسرحيات «أوديب» و«هاملت» و«لويس الحادى عشر» .

وعلى الجانب الآخر من المدخل كان مقهى متروبول وهو المحل المختار للفنانين، وعلى موائده كان يجتمع نجيب الريحانى واستيفان روستى مع سائر نجوم الفن العاملين والعاطلين .

فإذا دخلت الشارع فإن أول زقاق يصادفك على اليسار (مكان

السينما الآن) كان مسرح «برنتانيا» الشهير، وقد تألق فى أضوائه يوسف وهبى ونجيب الريحانى ومنيرة المهدية .. وشهد فيه الجمهور «كشكش بك» و«راسبوتين» وأوبريت «حورية هانم» .

فإذا صعدنا فى الشارع صادفنا على ناصية شارع الألفى مسرح الكورسال القديم (مكانه عمارة الآن) وكان أكبر مسرح بالقاهرة وعليه مثلت الفرق العالمية ومثل الريحانى وانتج «العشرة الطيبة» التى كتبها محمد تيمور ولحنها سيد درويش .

وشارع الألفى نفسه على بعد خطوات من عماد الدين كانت به صالة أو مسرح «أبى دى روز» الذى تحول الآن إلى ملهى ليلى وهو أول مسرح شهد شخصية كشكش بك التى ابتدعها الريحانى أول مرة على ذلك المسرح الصغير .

وعلى الجانب الآخر من عماد الدين كانت صالة أو مسرح «البيجو بالاس» التى قدمت عليه منيرة المهدية أوبريتات «الغندورة» و«قمر الزمان» .

ولكننا إذا دلفنا إلى الجزء الشرقى لشارع الألفى حتى وصلنا إلى شارع الجمهورية والطرف البحرى (الشمالى) لحديقة الأزبكية سنصادف هناك الأضواء الغامرة لمسرح «دار التمثيل العربى» ونجمه الكبير سلامة حجازى فى «شهداء الغرام» (روميو وجولييت) .

ولكن فلنعد إلى عماد الدين وعلى جانبه مسرحا «محمد فريد» و«مصر» اليوم، وقد كانا «الكورسال الصيفى» و«الكورسال الشتوى» بعد هدم الكورسال القديم الذى مررنا به من قبل .

وكان يلى الكورسال أول دار للسينما فى مصر وكان اسمها «الكوزموجراف الأمريكانى»، وقد كانت دارا مسرحية أيضا، وهو

المسرح الذى مثلت عليه «سارة برنار» الفنانة الفرنسية وأشهر ممثلة فى العالم آنذاك مسرحية «النسر الصغير» فقام الجمهور من الشباب بدفع عربتها «الحنطور» بأيديهم وهم يهتفون لها حتى باب فندق شبرد القديم حيث تقيم، وكان فندق شبرد القديم فى شارع الجمهورية الحالى .

وقد يلى تلك الأسماء المسرحية المضيئة مسرح «ماجستك» وتألق فيه على الكسار والمؤلف أمين صدقى وقدم فيه حكايات من ألف ليلة وليلة وأشهرها «مزين بغداد» التى عالجتها أنا بعد ذلك بعشرات السنين فى قالب آخر وسميتها «حلاق بغداد» .

وبين هذه الصروح الفنية كان «مخزن مرعى» للملابس المسرحية، وكان يقوم بصناعتها وبيعها وتأجيرها، وأظن أنى سأحدثكم عنه فيما بعد وقد ظل يمارس عمله حتى سنوات الخمسينات .

وإذا صعدنا الشارع على الرصيف المقابل وتجاوزنا مسرح «البيجو بالاس» حيث تقدم منيرة المهدية الأوبريت بنجاح ساحق سيطالعنا «مسرح الريحانى» (الآن) وكان اسمه «مسرح ريتس» وقبلها «سينما ريتس» ومن قبلها كان «مسرح رمسيس» الذى قلب فيه يوسف وهبى كل موازين الفن المسرحى حين عاد من إيطاليا ١٩٢٢ وأقام للميلودراما الاجتماعية سلطانها على شارع الفن المصرى .

يلى مسرح الريحانى اليوم أربع دور للعرض السينمائى ثم سينما ستديو مصر التابعة لوزارة الثقافة والمغلقة منذ سنوات بسبب عدم وجود اعتمادات لإصلاحها وتطويرها .

وقد انشئت هذه السينما فى موقع مسرح كازينو دى بارى الذى انتقل إليه «كشكش بك» بعد خلافه مع مسرح «أبى دى روز».

وسنصل قبل نهاية شارع عماد الدين إلى السينما التى كانت مسرح «الاجبسيانا»، وهو المسرح الذى بناه المسيو ديمو كانجلوس اليونانى، وكان المسرح يقدم فى العادة خمس حفلات مسائية وحفلتين نهاريتين يومى الأحد والجمعة ويقدم حفلة الثلاثاء للنساء فقط (!) .

وقد تألقت على ذلك المسرح أوبريت «العشرة الطيبة» سيد درويش وإنتاج نجيب الريحانى. وكان المسرح مغطى بالخيام فأعاد ديمو كانجلوس بناءه واسماه «برنتانيا» بعد أن تهدم برنتانيا القديم الذى سبق أن ذكرناه وتحول إلى دار للسينما .

وكان المسرح قد غمر بأضوائه أوبريتات نجيب الريحانى ومنها «الليالى الملاح» بطولة الريحانى وبديعة مصابنى.

ولكن دعنا نرجع بضع خطوات فى الاتجاه العكسى، ثم ندخل فيما وراء سينما «ستديو مصر» المغلقة لنصادف «مسرح أوبرا الفنانة ملك» الذى صدح بأغانيها وأوبريتاتها عشرات السنين حتى احترق، وانتقل إلى ملكية وزارة الثقافة فتحول إلى مخزن للمهمات ثم ضاع فى طوايا النسيان (!) وأتمنى ألا تكون قد ضاعت أيضا أوراق الموسيقى ونوتات الألحان (!) .

خمس عشرة دارا مسرحية كانت فى عماد الدين غير مخزن الملابس المسرحية والمقاهى التى كانت أقرب إلى صالونات الفن والمنتديات الثقافية .

فأية أطياف عاشت فى ذلك الشارع الجميل أكثر من نصف قرن(!) .. وما أروع موجات الفن والغناء والتمثيل وتألق الترجمة

والتأليف والأداء وعمليات بناء المسرح كمؤسسة اجتماعية وتعليمية وتربوية فى قلب القاهرة، وفى أضوائها الجذابة الساحرة(!) .

كلما دعتنى الظروف إلى الشارع التاريخى تطوف بنفسى أطياف «راسبوتين» يوسف وهبى و«كشكش بك» الريحانى و«على بابا» على الكسار، و«بيترفلاى» الفنانة ملك .

.. ودع جانبا الريبرتوار الكامل للتأليف والموسيقى والترجمة والاقتباس وهو من أعظم ذخائر الثروة الفنية المصرية على الإطلاق.

وقد جمعت هذه المعلومات من مذكرات الريحانى وبديع خيرى وفاطمة رشدى وفتوح نشاطى وغيرهم، كما استعنت بالذاكرة القوية للباحث المسرحى المدقق سمير عوض .

وأحس دائما أن شارع عماد الدين هو مدرسة الأجيال الفنية، وأحس أنه يتألم ويقدم شكاواه ويسأل مثلى محبيه وذاكرى فضله .

هل تجمع وزارة الثقافة التاريخ المحقق الثابت لشارع الفن الجميل، وهل تجمع نصوصه الأدبية والموسيقية وآثاره الفنية كما تفعل البلاد المتقدمة فى مجال تاريخ فنونها وريبرتوار روائع المسرح القومى فى كل عصوره ؟

وهل تنشط وزارة الثقافة مع محافظة القاهرة ووزارة السياحة والشركات الاستثمارية والفنية لإعادة الشارع إلى سابق عهده وتطويره أسوة بحى خان الخليلى وبما يخطط لتطوير شارع المعز لدين الله، والمناطق الأثرية والسياحية وإعداد البيوت الأثرية مسرحيا، وفتح مسارحه المغلقة واسترداد المسارح الضائعة ؟

ولابد أن نذكر جهود وهمة المركز القومى للمسرح والموسيقى فى

جمع التراث والمحافظة عليه . ويحتاج الشارع نفسه إلى اهتمام الوزارة والمحافظة والحي وربما إلى رعاية المجتمع المدنى .

أيضا ليستعيد هذا الموقع العزيز جماله وجاذبيته الفريدة .

إن المجافظة على الفيللات والقصور كأسلوب للمحافظة على بعض جمال القاهرة، يتفق مع فكرة استعادة الأضواء والحيوية لمسارح عماد الدين الباقية، واستعادة دور المسرح التى تغير نشاطها وتكثيف أضواء الشارع وإعادة تنظيمه كمتنزه ثقافى وفنى للمدينة، واستثمار عمقه التاريخى لتطوير جاذبياته ومحافله .. وربما يحب غيرى أيضا أن يقدم عشرات الاقتراحات لصياغة شارع عماد الدين فى القرن الحادى والعشرين .

عماد الدين له شكوى ويرجو من المسئولين زيارته وقراءة شكواه .

وكل فنان فى مصر يؤيد شكواه ويتمنى أن تعود له الصحة والنضارة والحيوية والمكانة والأضواء وأن يتواصل إبداعه الفنى ويؤكد مكانته كشارع الفن فى القاهرة، يقابل برودواى وستراند والبولفار الفرنسى .. فى نيويورك ولندن وباريس ويباهيها باعتباره شارع الفن الوحيد من نوعه فى الشرق.

شارع عماد الدين يسألنى
ماهو المنتزه الثقافى؟

تلقيت أسئلة من أبناء جيلي، وأسئلة من الشباب، حول ما كتبته من شكوى عماد الدين الذى كان فى بدايات القرن العشرين هو شارع الفن بالقاهرة، ثم انطفأت بعض أضوائه وأغلقت بعض مسارحه، وتدنت درجات بعض دور السينما فيه وانتقل نشاطه بالتدريج من مركز الحركة الفنية للمسرح والسينما إلى الهامش، وتحول من النضارة إلى الذبول ومن الشهرة إلى الإهمال.

يسألني البعض : أه فعلا كان شارع عماد الدين وكان .. ولكن ما الذى جعلك تتذكره اليوم ؟

والبعض يسألني : وهل يجدى الكلام الآن بعد أن تهدمت أكثر مسارحه، وتدنى مستوى أكثر من دور السينما فيه، وانتشرت بالشارع بعض السلوكيات العشوائية، وأرهقه زحام المرور وتلوث بعادم السيارات ؟

ولكن شارع عماد الدين نفسه كانت له أسئلة .. بعض مصابيحه مطفأة أو محترقة، ومعظم مقاهيه التى كانت منتديات ثقافية وفنية قد أغلقت أبوابها، أو تحولت إلى محلات تجارية، وفى أنفاسه بعض المرارة والأسف على ما راح، وفيما بقى له من دور المسرح أو دور السينما أمل يضعف يوما بعد يوم .

يسألنى شارع عماد الدين عن عبارة «المنتزه الثقافى» التى وردت فيما كتبت .. ماذا تعنى ؟

قلت ان المدن الكبيرة تحيط العمارات الثقافية بما يجذب الناس ويجعلهم يطيلون الزيارة .

ومثال ذلك في باريس «حي الهال» في وسط المدينة، وقد كانت سوق الجملة للفاكهة والخضراوات، وقررت الحكومة الفرنسية نقل السوق إلى ضواحي المدينة في عهد الرئيس بومبيدو وبناء قصر الثقافة لباريس في موقعه، وهو قصر الثقافة العملاق الذى سمى باسم بومبيدو، وبنى بالأنابيب والزجاج في طراز معماري غريب وحديث، ويقدم لزواره المعارض والمكتبات والسينما التجريبية والبرامج الثقافية، وقد أخليت الساحات حوله لتكون «مسارح الشوارع» للفرق التمثيلية والفرق الموسيقية المتجولة ولفناني الأكروبات والتمثيل الإيمائي، وأحيط الموقع برسوم الجداريات وبالمقاهي والمطاعم والمقاعد وبسوق للسلع الثقافية والتحف، و«استديو» مكشوف لرسامي الشارع .

وفي الأيام المشمسة يغص الموقع بالناس من كل الأجيال - داخل القصر وحوله - ويغص بالسياح وزوار باريس وتلاميذ المدارس برفقة أساتذتهم .. فهو أقرب شئ لما يمكن وصفه «بالمنتزه الثقافي» . حيث أنه موقع رحب للثقافة والتنوير والترويح عن النفس، وللاستمتاع بزحام الناس في المكان الرحب الغني بالجو الفني المبدع وبروح المرح والتنزه .

هذا هو «المنتزه الثقافي» وهو طراز انتقل من باريس لتحاكيه المدن الأخرى، فأسرعت سلطة مدينة لندن إلى نقل سوق الخضار والفاكهة من «كوفنت جاردن» حي الأوبرا الملكية، وهي السوق التي شاهدناها في فيلم «سيدتي الجميلة» إلى ضواحي المدينة وتخصيص الساحات حول الأوبرا ومبنى السوق القديم لنفس أغراض موقع

قصر بومبيدو .. المقاهي والمطاعم ومحلات بيع التحف الفنية والعاديات، فضلا عن الساحات المكشوفة المخصصة للفرق الفنية المتجولة ومسرح الشارع وفرق العزف الموسيقية والأكروبات والتمثيل الايمائي والغناء الفردى والجماعي .

وقد أصبحت «كوفنت جاردن» بذلك منتزها غاصا بالزوار والسياح، وأحاط به المزيد من المقاهي والمطاعم .. فإذا بالحى كله يتألق بالحيوية والبهجة .

والسؤال الذى طرح نفسه علىّ بعد ذلك هو : لماذا لا نصنع مثل ذلك في مكان غير شارع عماد الدين ؟ .. ولماذا نعاند الزمن ونرجو عودة الشباب إلى موقع قديم ؟ .. وهل تعرف مشروعا لإحياء موقع فني وهو في طريقه إلى التآكل والذبول ؟

نعم أعرف مثل هذه المشاريع .. وعلى رأسها مشروع عملاق تم في لندن حيث أعيد بناء «مسرح جلوب» على ضفة نهر التيمز، وهو أشهر مسرح في التاريخ حيث أنه المسرح الذى قام بالتمثيل على خشبته «وليام شكسبير» وألف له روائعه المسرحية وشارك في ملكيته ضمن ستة شركاء، وقد شهد المسرح افتتاح مسرحيات «هاملت» و«عطيل» و«الملك لير» و«ماكبث» .

أنشئ المسرح سنة ١٥٩٨ وكان أكبر مسارح لندن، وقيل أنه ربما كان يتسع لآلاف المشاهدين، وكان ثمن أرخص التذاكر «بنسا واحدا» للتذكرة وهو أقل من القرش .

وكان مبنى المسرح دائريا، ويتكون من دائرة من ثلاثة طوابق مغطاة للجمهور، وفي وسطها فناء مكشوف، في جانب منه منصة المسرح التي يحيط بها من جهات ثلاث الجمهور الواقف في الفناء

المكشوف ويستند الصف الأول على ذات المنصة بالمرافق ومنصة المسرح مسقوفة وخلفها الكواليس وغرف الممثلين، تعلوها «بلكون» جوليبت ويجلس فيها أيضا علية القوم من النبلاء والأعيان.

كان المسرح مبنيا بالخشب ومسقوفا بعيدان الحطب - وقد احترق المسرح سنة ١٦١٣ أثناء عرض مسرحية «هنرى الثامن» بسبب إطلاق مدفع (كمؤثر مسرحى) دون احتياط، ولكن أعيد بناؤه فى نفس السنة .

ثم أغلق «جلوب» ضمن مسارح لندن كلها بقرار إدارى سنة ١٦٤٢ فى عهد حكومة الديكتاتور كرومويل، ثم هدم وأزيل سنة ١٦٤٤ . وفى التسعينات .. بعد ثلاثة قرون ونصف قرن ناقش المثقفون ضرورة إعادة بناء المسرح القديم بنفس معماره وفى نفس موقعه .. وقال من قال : ان مشاهدة مسرحيات شكسبير فى نفس إطارها المسرحى الذى كتبت للعرض فيه سيضيف إلى تلك الروائع جماليات تعبيرية لا تتوافر لها فى المعمار المسرحى التقليدى على الطراز الإيطالى .

وهكذا تنادى المثقفون والمتبرعون ومجلس الفنون ووزارة الثقافة لإقامة هذا المشروع الثقافى التعليمى السياحى الجمالى المدهش .

وقد تم بناء المسرح وتشغيله فى نفس الموقع القديم وبنفس المعمار القديم .

وقد استغل الموقع الواسع الذى يتوسطه المسرح لإنشاء مدرسة منتظمة لطلبة اللغة والآداب والدراما من أنحاء العالم، كما أنشئ مركز تدريب للطلبة والأساتذة والباحثين والفنانين التجريبيين الذين يدرسون مسرح شكسبير .

وقد قدر المسئولون عن المشروع أن ستمائة ألف مشاهد ودارس ومشارك سينتفعون بالمركز الثقافي المسرحي في السنة، وأن المركز سيحقق استقلاله المالي وتوازن الإيرادات والنفقات في خلال ثلاث سنوات .

وقد استغل المشروع موقع المسرح على نهر التيمز والفضاءات حوله في إنشاء المماشي والحدائق والمقاهي ليصبح الموقع منتزها للناس .

إن البعد التاريخي لاسم المسرح يضاعف من قيمة المشروع، وكل أدبيات المسرح الشكسبيري تزكيه وتساهم في نجاحه والاقبال عليه.

لذلك فإن الاحتفاظ بموقع شارع عماد الدين والأسماء الأصلية للدور المسرحية ودور السينما فيه، واستكمال المنتزه الثقافي به وفي تخومه، لابد أن يضفي على شارع الفن قيمة مضاعفة . هذا شئ معروف ومنطقي .

ولعل أغرب الاسماء التاريخية التي تستثمر اليوم استثمارا ثقافيا هي «ستراتفورد على نهر إيفون» بلدة شكسبير ومسقط رأسه .. وكانت مركزا لتجارة الحبوب حتى بداية القرن العشرين فتحولت إلى مركز للسياحة الثقافية .

هي مدينة المسارح الثلاثة التي تملكها فرقة شكسبير الملكية والمتاحف الشكسبيرية الخمسة التي تملكها مؤسسة شكسبير الخيرية، ويسكنها ثلاثون ألف شخص ويزورها سنويا مليون زائر(!) أصبحت بهم مدينة للسياحة الثقافية فريدة في نوعها .

ولكن السؤال الذي يزاحم كل الأسئلة الأخرى هو : من الذي يملك

المبادرة فى تطوير منطقة شارع عماد الدين، وهل يكون لهذا التطوير جدوى اقتصادية ؟

المؤسسات التى يهمها الأمر هى طبعا وزارة الثقافة ووزارة السياحة ومحافظة القاهرة واستثمارات السينما والمسرح .

والجدوى الاقتصادية واضحة .

فقد قدرت تقارير المؤتمر السياحى الأخير أن عشرة بالمائة من كل الناتج الاقتصادى البشرى فى العالم سينتج عن السياحة الداخلية والخارجية فى القرن الحادى والعشرين .

ولكنى أبحث عن رقم آخر وانتظر الوصول إليه وهو جملة العائد من استثمارات أوقات الفراغ والاستثمارات الفنية والثقافية بالنسبة للناتج البشرى فى العالم أيضا .

ولاشك أنه نسبة معتبرة ..

ولكن دعنا من حديث المال والاقتصاد، ولنعد إلى الحديث فى المجال الثقافى والاجتماعى .

إن تحسين مستوى الجماليات فى القاهرة وتحديث أو ترفيع هذه الجماليات له بالتأكيد عائد نفسى واجتماعى وإنسانى كبير .

كما أن التنوير بأساليب الفن وتطوير فنون المسرح والسينما والغناء والموسيقى لا تقل أهمية أو تأثيرا ..

والأسئلة لا تنتهى .. وقد قال لى أحد الأصدقاء : ولماذا تتحدث عن شارع عماد الدين .. أنظر إلى حديقة الأزبكية التى تضم ثلاث دور مسرحية، وقد تدهور الحال حولها وفى ميدان العتبة، وكثيرون يتألمون لما أصاب المنطقة التى كانت تضم المكتبات حول المسارح وحول مقاهى الفنانين.

نعم معك حق، وأنا أنظر أيضا إلى شارع طلعت حرب باعتباره

امتدادا لشارع عماد الدين وإلى الأزبكية، والمنطقة الواقعة بين عابدين والأزبكية وعماد الدين وطلعت حرب تضم فى الواقع خمس عشرة دارا مسرحية وتسع دور للسينما، ولكن نصف المسارح مغلقة وبعض دور السينما فى حالة متدهورة .

فهل يبرر هذا الحال التفكير الجدى فى أن يشمل التطوير العمرانى والفنى كل هذه المنطقة التى تعتبر قلب القاهرة الحديثة وممر كل الناس بين أحيائها ؟ وأن يمتد التطوير أيضا إلى شارع الجلاء وفيه أربع دور مسرحية أخرى حول نهاية شارع عماد الدين؟ وأية نهضة فنية وفى حجم المشاهدة .. وأى عائد ثقافى وعمرانى يمكن أن يترتب على هذا التطوير الجميل لقلب القاهرة الذى يمكن أن يؤكد مكانته كواحد من أروع المنتزهات الثقافية بمصر والشرق .. بل فى العالم .

ولكن شارع عماد الدين نفسه لم يتركنى إلا بعد أن سألنى : «لماذا تهتم بى أو تدعو غيرك للإهتمام بى يا أستاذ وأنا لست من الواصلين إلى أصحاب النفوذ بعد أن توفى الفنانون المؤسسون لمجدى وأنسى وأضوائى وبهجتى، وكاد ينسانى تاريخ الفن نفسه وتنسانى كتبه وراصدو الإبداع للقرن العشرين ؟!» .

وأغمض الشارع أضواءه ولم ينتظر منى إجابة .

أضواء القرن العشرين

تطور الإبداع المصرى خلال القرن العشرين بما يعكس صورة مصر والمصريين مثل انعكاس الصورة فى المرآة الصافية .

مع بداية القرن العشرين كان على قمة المؤسسة الثقافية أحمد لطفى السيد داعية التعليم العالى وتأسيس جامعة القاهرة .. ومن

تلاميذه الكبار الدكتور محمد حسين هيكل صاحب أول رواية مصرية «زينب» وكتب السيرة، والدكتور طه حسين صاحب مبادرة مجانية التعليم وشعار «التعليم كالماء والهواء من حق جميع المواطنين» فضلا عن إعادة دراسة التراث الأدبى العربى بمنهج حديث، وتأكيده الصلة الثقافية التاريخية وفى المستقبل بين ثقافة المشرق العربى والثقافة الأوروبية العالمية . .

وقد كان أمير الشعراء أحمد شوقى من ألمع نجوم الفكر والشعر فى أول القرن .. وأكد الرابطة الثقافية العربية، وعزز عطاء مصر الفكرى والأدبي للعالم العربى، كما عزز إحياء تقاليد الشعر الكلاسيكى فى أغراض مستحدثة، وأضاف إليها نوع المسرحية الشعرية بتأثير الأدب العالمى ودفعا للنهضة المسرحية .

ومن هذا المنطلق اتجه توفيق الحكيم للإبداع فى المسرح بكل ألوانه وعمد إلى تبسيط اللغة العربية فيما يشبه التغيير النوعى للبلاغة وجماليات اللغة .

وقد كان فريق آخر من المبدعين يعملون على تطوير اللهجة العامية، والكشف عن طاقة التعبير فيها، وعن جمالياتها الخاصة لتوظيفها فى فن السينما، وفى فن الغناء وفى المسرح .. وكان على رأس هؤلاء الشعراء الكبار بيرم التونسى وبديع خيرى وأحمد رامى.

وفى ضياء هذه الفنون المتألقة لمعت مواهب على محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى فى الشعر بالفصحى وتوهج بمواهبهم الشعر فى مصر .

ولمعت مواهب صلاح جاهين وفؤاد حداد وحسين السيد ومرسى جميل عزيز فى الشعر باللهجة العامية وصيغ الأغنية الحديثة .

ولمعت مواهب نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه في المسرح .

أما المسرح الشعرى فقد واصله بعد شوقى الشعراء عزيز أباظة وعبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور وفاروق جويدة .

بينما اتصل انتاج المسرح بالفصحى بما كتبه على أحمد باكثير وفتحى رضوان وكاتب هذه السطور، من كُتَّاب الجيل الجديد .

أما الغناء والموسيقى فقد سجلا تطورا حافلا وذيوعا شعبيا أكثر من كل فن آخر .

منذ أول القرن كان الشيخ سلامة حجازى مغنيا، وكان مسرحه الغنائى من أقوى طاقات الإبداع الفنى، ثم كان سيد درويش صاحب الثورة الفنية التى نقلت الغناء ونقلت المسرح الغنائى من التطريب بالأسلوب التقليدى إلى الحداثة والأسلوب التعبيرى . وبعده التف الجمهور حول أم كلثوم بروعة أدائها ومحمد عبدالوهاب بمواهبه الرفيعة فى الغناء وفى تأليف الموسيقى .

ومع عبدالوهاب عرفت ساحة الغناء نخبة من الملحنين الكبار كان منهم كمال الطويل ومحمد الموجى وبليغ حمدى وجمال سلامة وجمال عبدالرحيم إلى الموسيقار الكبير عمار الشريعى .

وسجلت مصر أول انتصار أدبى عالمى لها بجائزة نوبل نجيب محفوظ ١٩٨٨ .. قبل نهاية القرن العشرين .

ونجيب محفوظ حلقة ذات إمتياز فى سلسلة كُتَّاب القصة من محمد المويلحى وجورجى زيدان والدكتور محمد حسين هيكل إلى الحكيم وإحسان عبدالقدوس ومحمود تيمور ويوسف إدريس والجيل الجديد العريض .

وربما كانت الرواية العربية أقرب الأنواع الأدبية للأدب العالمى، وربما ينافسها فى ذلك الأدب المسرحى والشعر، ولكن أحدا لا ينكر فضل الرواية المصرية فى تصوير حياة المصريين طوال هذا القرن .. منذ زمن أسرة «بين القصرين» نجيب محفوظ إلى أحدث روايات هذا الجيل وما قدمته الشخصيات المصرية وأحوالها .

كانت الرواية المصرية هى المرآة التى تعكس صورة المصرى وصورة المجتمع المصرى فى القرن العشرين، فكأنها ألبوم الصور للعادات والتقاليد والشخصيات والمواقف وعلاقاتها بالأحداث المعاصرة .

ولعل الدراما التليفزيونية وأعمال أسامة أنور عكاشة وجيله من كُتّاب التليفزيون قد أسهمت فى توضيح المزيد من الصور لذلك الألبوم الثمين .

وقد نشط فى القرن العشرين من أسسوا تيارا للفنون التشكيلية خاصة النحت والتصوير .. وعلى رأسهم الفنان العظيم مختار وجمال السجينى وصلاح عبدالكريم وأدم حنين ومن المصورين محمود سعيد ومحمد ناجى وأحمد صبرى وعبدالهادى الجزار وسيف وانلى ومجموعة عريضة من المبدعين فى «الفن الجديد» من صلاح طاهر إلى فاروق حسنى .. إلى جانب رسامى الكاريكاتير .

أما فن السينما فقد تألقت فيه مواهب كثيرة منها محمد كريم وأحمد بدرخان وحسن الإمام وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وكمال الشيخ وكمال عطية وكمال سليم وغيرهم وجيل قدير من الشباب .

وأعذرونى إذا أنا كتبت كل هذه الأسماء التى ربما كانت معروفة عند معظم القراء، كما أعتذر لكثير من المفكرين والأدباء والفنانين الذين يضيق المجال عن تعداد أفضالهم .

وما أسهبت فى إحصاء هذه المواهب إلا لبيان طاقة الإبداع المصرية العظيمة التى كانت الأساس لإنشاء أكاديمية الفنون لدعم المواهب الشابة فى مجال الباليه والتمثيل والموسيقى والسينما والدراسات النقدية ولحماية الفولكلور .

كما دعمت الدولة الإبداع بالجوائز ورعاية الشباب من المبدعين وبمراكز الهيئة العامة لقصور الثقافة .

إن مصر هى أقرب بلاد العالم النامى إلى إنجاز مهمة التنوير وأقدرها على أن تحقق فى القرن الحادى والعشرين مهمة اللحاق بالعالم الأول والالتحاق به فى العلم والتعليم وفى البحث والإبداع والعطاء الأدبى والفكرى والفنى .

وربما تصبح هذه المهمة هى شاغل الأجيال الجديدة لو اكتمل الوعى بها وبأنها الوظيفة التقليدية للمصريين فى حال النهضة فى كل الأزمنة.

وقد أردت بهذا التقرير الوصفى أن أبين أن الثقافة والفنون من أكبر الأرصدة المصرية، وأن أبين أيضاً أن الثقافة من أكبر أرصدة مصر فيما نسميه الدور المصرى فى العالم العربى وفى العالم الأفريقى والآسيوى، كما أن احتمالات تعاظم هذا الدور المصرى فى القرن الحادى والعشرين احتمالات ضرورية وآفاق هذا الدور المصرى واسعة وبعيدة .

والمتأمل للإبداع الفكرى والفنى المصرى فى القرن العشرين

سيلاحظ الحرص على الجمع بين تثبيت الهوية والاتصال بالعالم، وهو مانسميه الأصالة والمعاصرة، وقدرة الثقافة المصرية على تحقيق التوازن بين ميزتين والانسجام بينهما.

كما لابد أن نلاحظ الحرص على الجمع بين الفن الرفيع وشعبية الفن، وتحقيق التوازن والانسجام بين «الأرفع والأشيع»..

أنجز الأدب وأنجزت الصحافة ووسائل الإعلام تطوير اللغة وتبسيطها وبناء بلاغتها التعبيرية بعد أن ظلت حتى أوائل القرن العشرين تعاني من قيود البديع والمحسنات اللفظية والتكلف الزخرفي .. وأصبحت اللغة الفصحى اليوم أداة تواصل ممتازة في الإعلام والأدب والمسرح وأصبح لها تأثير واسع على لغة الحياة اليومية .

وهذا كان له تأثير بعيد في لغة الأدب ولغة الإعلام والمسرح في كل البلاد العربية.

كما أن السينما المصرية والدراما التليفزيونية والأغنية زاوجت بين اللهجة العامية واللغة الفصحى وأحيت نقاط التماس بينهما مما أشاع فن السينما وفن الغناء المصرى فى كل أنحاء العالم العربى.

وفى النهاية دعنى أضع سؤالا يلح على خواطرى وهو: من هو فنان مصر فى القرن العشرين؟

من هو الفنان المبدع الذى حقق الأصالة والمعاصرة، وحقق شعبية واسعة للفن رفيع المستوى، والذى اهتم باللغة وحقق أكبر نجاح فى المائة سنة الماضية؟

وسؤالى ليس من قبيل الفوازير التى تدعو الناس لحلها، وإنما سؤالى دعوة للانتخاب والبحث العلمى والفنى فى خريطة الإبداع الثقافى والفكرى والفنى الذى تحقق فى مصر فى القرن العشرين.

وهذه الدراسة وهذا البحث العلمى مؤشر للجيل الجديد من المبدعين والمثقفين وعلامة طريق فى مسيرتهم الفنية فى القرن الحادى والعشرين.

هل يكون فنان القرن العشرين هو الشاعر أحمد شوقى أم الكاتب توفيق الحكيم أم الفنان مختار أم الروائى النابغة نجيب محفوظ؟

هل هو المفكر أحمد لطفى السيد أم هو طه حسين أم هو زكى نجيب محمود؟

هل هو محمد عبدالوهاب أم هى أم كلثوم .. أم هو سيد درويش؟.

وقبل أن ندعو الشخصيات للحضور على المسرح، دعنا نصف المكان والزمان والمشهد المسرحى، وليكن الحضور فى شارع الفن .. فى عماد الدين .

ولكن عماد الدين له شكوى.

الشدياق فى أول زيارة للمسرح

قبل أن يعرف الشرق فن المسرح، وقبل محاولات الفنان اللبنانى مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥).. والفنان السورى أبو خليل القبانى (١٨٢٣-١٩٠٢) والفنان المصرى يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢).. كان الشرق يتخيل المسرح ويطلب المسرح ويحاول إنشاء المسرح . ففى منتصف القرن التاسع عشر بدأت الصحافة والمدرسة الحديثة والنشر وتعاظم تأثير الثقافة الحديثة. وصف المؤرخ النابغة عبد الرحمن الجبرتى المسرح الفرنسى الذى أنشأته الحملة الفرنسية

سنة ١٧٩٩ بحديقة الأزبكية، ولكنه كان وصف غير المهتم. ثم وصف الرائد الفكرى رفاعة الطهطاوى المسرح فى باريس فى كتابه الشيق : «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، ولكنه كان وصفا غير واف وملخصا صدر سنة ١٨٣٩.

«معرفة أحوال مالطة» وهو كتاب ينتمى إلى أدب الرحلات والجغرافيا الطبيعية. وفى سنة ١٨٤٨ تلقى دعوة للإقامة فى لندن وقضى بينها وبين باريس تسع سنوات من ١٨٤٨ إلى ١٨٥٧.

لم يكن للشدياق حظ متابعة بواكير المسرح العربى .. حيث قدم «مارون النقاش» (١٨١٧ - ١٨٥٥) على مستوى الهواية فى بيروت مسرحيات «البخيل» وهى اقتباس حر عن الكاتب الفرنسى الشهير جان باتيست موليير، ثم مسرحية «أبو الحسن المغفل» من حكايات ألف ليلة وليلة والتى شاهدها الرحالة الإنجليزى «دافيد أركهارت» سنة ١٨٥٠ ثم مسرحية «السليط الحسود» وهى اقتباس حر أو تعريب عن موليير أيضاً.

ولم يكن مسرح يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢) قد أنشىء بعد فى سنة ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢.

.. ولكن لاحظ معى توافق الخواطر وميل الهوى إلى فن المسرح بين بيروت ودمشق والقاهرة والكاتبين المغتربين رفاعة الطهطاوى وفارس الشدياق.

ولكنى عثرت على وصف المسرح فى كتاب عربى مجهول هو كتاب «كشف المخبا فى فنون أوروبا» للمؤلف المعروف أحمد فارس الشدياق . وبالكتاب فصل عن المسرح أعيد نشره حديثاً «الأعمال المجهولة».

والفصل المنشور هو أقدم وأوفى وصف لفن المسرح صدر

باللغة العربية فى منتصف القرن التاسع عشر أو نحو ذلك، أى قبل أن يعرف الشرق فن المسرح ذاته.

وفارس الشدياق كاتب وشاعر وصحفى لبنانى (١٨٠٤ - ١٨٨٧) عرفناه فى مصر بكتاب آخر له شهير هو كتاب «الساق على الساق فيما هو الفارياق»، وهو سيرة ذاتية للكاتب وبها الكثير من نظرات النقد الاجتماعى .

بدأ الشدياق حياته فى بيروت محترفاً نسخ المخطوطات، ثم سافر إلى مصر وأقام بها من ١٨٢٥ إلى ١٨٣٤ فى عهد محمد على باشا الذى وظفه فى أول جريدة مصرية رسمية وهى جريدة «الوقائع المصرية».

وقد خالط الشدياق المثقفين فى القاهرة، واهتم بالنهضة المصرية الصناعية والتعليمية والعسكرية، كما اهتم بدراسات اللغة والمنطق وعلم الكلام والعروض.

ولكن القاهرة لم تكن بعد قد عرفت فن المسرح أو قرأت عنه.

ففى سنة ١٨٣٤ انتقل الشدياق للإقامة فى جزيرة مالطة يعلم اللغة العربية، وكتب بها كتاب «الواسطة فى معرفة أحوال مالطة»» فى ذات الفترة والزمن من منتصف القرن التاسع عشر.

كتب الشدياق على غير اتصال برفاق القلم أو حب المسرح كتابه المهم «كشف المخبا فى فنون أوروبا» وقد وصف فيه فن المسرح لجمهور لا يعرفه، فكتب لهم:

«واعلم أن التمثيل فى الملهى يتجاذبه نوعان من التاريخ والأدب، وفيه تمثل الحوادث والوقائع الماضية فتصير كأنها مشاهدة بالعيان. وفيه تنشد الأشعار الرائعة والقصائد البليغة . وكل مايقال فيه فهو

من الكلام الفصيح الذى يستعمله علماؤهم وأدباؤهم فإن أعظم شعراء الإفرنج ألفوا فيه».

أول انطباع خطه قلم الكاتب المستنير وأول ملاحظة له فى المسرح أن هذا الفن مرتبط بالأدب الرفيع.

وكيف يلاحظ ذلك وهو بلاشك قد شاهد على المسرح الإنجليزى مسرحيات لشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) و«ريتشارد شيريدان» (١٧٥١ - ١٨١٦).. وعلى المسرح الفرنسى مسرحيات للكاتب الكبير «فيكتور هيجو» (١٨٠٢ - ١٨٨٥) وللشاعر «الفريد دى موسيه» (١٨١٠ - ١٨٥٧) .. ومن إليهم .

وقد لاحظ الشدياق بعد ذلك نظام تخصص الممثل، حيث كتب:

«ومن طريقة اللاعبين (الممثلين) فيه أن يخصصوا كل شخص منهم بحال. فمن كان مديد القامة جهير الصوت خصصوه بأن يمثل الأمور التى فيها حماسة ووعيد وتذمر، ومن كان لطيفا رخصا خصصوه بما شأنه الاستشفاع والملاطفة والتملق . ومن كان حاذقاً خصصوه بأمور السخرية المضحكة .. وقس على ذلك».

والمسرح فى أوروبا كان «مسرحا للريبرتوار» كما يقال، أى يقدم عدة مسرحيات على التوالى خلال الأسبوع وعلى مر الأسابيع، وهو الحال المعتاد والمألوف فى المسرح الثقافى، وهو مالاحظه فارس الشدياق فكتب:

«ولو عرفت قدر ما يسرده هؤلاء اللاعبون (الممثلون) عن ظهر قلب لأعظمته جداً. فإن كلا منهم يحفظ من القصص والنوادر (أى الأدوار) مايكون أكبر حجماً من ديوان المتنبى، ولا يكاد أحدهم يتلعثم فى عبارة. وقد يوارون شخصاً بيده الكتاب الذى تحفظ منه

تلك الحكايات فى مكان حتى إذا ذهل المتكلم عن شيء رده، (يقصد الملقن الذى يختفى عن الجمهور وبيده النص المسرحى يرد الممثل إذا نسى عبارة).

ويستدرك الشدياق فيقول:

«ولكن وقوع ذلك نادر».

ويصف الشدياق الديكور والإكسسوار فيكتب:

«وفى هذه المواضع من الآلات والأدوات والمناظر ما يحير الناظر، لأنه على قدر اختلاف الوقائع والحوادث ينبغى أن يكون اختلاف الأدوات اللازمة لتمثيلها».

ويحاول الشدياق إيضاح ذلك لمن لم ير فى حياته تمثيلاً على المسرح، فيستعين بقصة يعرفها القراء، وهى قصة السموأل والشاعر امرؤ القيس الذى أودع عنده أسلحة وسافر إلى بلاد الروم، فأراد خصمه الحارث أن يطلب الأسلحة من السموأل فلما أبى الرجل تسليم وديعة صاحبه اختطف الحارث ابن السموأل وهدده بقتله إن لم يسلم الأسلحة.

يستعين الشدياق بهذه القصة لإيضاح فن المسرح - الديكور والإكسسوار وأسلوب التمثيل .. فيكتب:

«مثال ذلك إذا أريد تمثيل ماجرى (فى مثل هذه القصة) نصبوا مكاناً شبيهاً بالقلعة، وجاءوا بدروع وسيوف وشخصين مثلى إمرىء القيس والسموآل. فيكون الأول لابسا لباس الملازم بيته والآخر بلباس البطل المحارب المزمع السفر. ويشرع الشخص الممثل لإمرىء القيس فى مخاطبة الآخر بأنه قام له هم فى النفس اضطره إلى مفارقة الوطن فإن المعالى لاتدرك إلا بجهد النفس والمخاطرة وإزالة المصون

مَنْ النفائس والرغائب .. وما أشبه ذلك من الكلام الحكمى(!) (يعنى الكلام الذى يتضمن الحكمة).. ويتأوه (إمرؤ القيس) فى أثناء الخطاب ويحرك رأسه وينظر نظرة المبتئس، والناس منصتون (يعنى المتفرجين) ولا تسمع لأحد منهم نامة. ثم يأتى بالدروع والسلاح ويسلمها للسموأل فيأخذها منه وبعد أن يتواعدا ينشد كل منهما أبياتاً على مايقتضيه المقام ويدخل السموأل حصنه ويرخى الحجاب». أى ينزل الستار المسرحى(!).

«وليس الخبر كالعيان». ما أبدع التعليق، حيث إن فارس الشدياق حاول وصف التفاصيل، وضرب المثل بقصة عربية مشهورة يعرفها القارىء، وبنى منها عدة مشاهد مسرحية . ولكنه يختم بقوله إن المشاهدة فى المسرح لها تأثير أعمق من قراءة الوصف على الورق .. مهما كان .

«والتمثيل عندهم نوعان، الأول تمثيل مايحزن من نحو الحروب وأخذ الثأر ويقال له عندهم «تراجيدى». والثانى وهو عكسه ويقال له «كوميدى». وكلاهما يعد من الأدبيات . غير أن النوع الثانى يكثر فيه التوريات والمواربات والتجنيس».

ومعنى قول الشدياق إن النوعين يعدان من الأدبيات أنه لم يشهد فى لندن أو فى باريس فى الستينات من القرن التاسع عشر على المسرح مثلما نشهد الآن على مسرحنا من ترهات وسفاسف غير أدبية، معززة بالكثير من النكات والرقص والغناء.

وينتقل الشدياق إلى وصف جذور فن المسرح فيكتب:

«أول من ألف فى هذا الفن من اليونان أوروبيدس، وذلك قبل الميلاد بأربعمائة وثمانين سنة. فأما فى تمثيل المحزنات ونحوها، وفى

خفة الحركات واللباقة، فالمزية لأهل فرنسا والإنجليز يتبعونهم، فأما في المضحكات فالإنجليز هم المتبوعون وذلك لسعة لغتهم».

فرنسا أفضل في فن التراجيديا، وانجلترا أفضل في فن الكوميديا، هكذا يقدر الشدياق.

والشدياق يدهشه فن التمثيل الذي لم ير له فنا نظيراً في الشرق فيعبر عن دهشته بأن يكتب:

«ومن أعجب مايرى من أحوال هؤلاء اللاعبين واللاعبات (يقصد الممثلين والممثلات) هو أن الشيخ منهم يتفتى (يتظاهر بأنه من الفتيان) في زيه وأطواره وكلامه حتى لاتحسبه إلا فتى، والفتى يتشيخ بحيث تحسبه هرماً. بل يغيرون أيضاً أصواتهم ولهجتهم وسحنتهم وشعورهم، ويتحادبون ويتعارجون ويتمارضون ويتناومون ويتعامون ويتباكون ويتضاحكون ويتحامقون ويظهرون الجنون ويحاكون الملوك والقضاة والعلماء والأطباء والمتحذلقين والحمقى وكل صنف من الناس»(!).

ويلاحظ الشدياق أيضاً «وعند التروي يعلم المرء أن حرفة اللعب (التمثيل) من أشقى الحرف، لأن اللاعب (الممثل) يلزمه أن يعيد لعبته عدة ليال متتالية كما هي، والشيء إذا تكرر يضجر، وربما لزمهم في الليالي الباردة أن يلبسوا الثياب الرقيقة وفي الصيف عكس ذلك».

يخلص الشدياق من هذا الوصف إلى أن يكتب:

«وبودي لو كانت العرب نقلت عن اليونانيين شيئاً من هذه المحاورات (المسرحيات) كما نقلوا عنهم الفلسفة، أو أنهم ألفوا فيها».

شيء تمناه كاتب من كُتَّاب النهضة العربية في القرن التاسع عشر، وقد حمله تيار النهضة إلى أضواء المدن، فأصبح المسرح اليوم

من نسيج الحياة الاجتماعية والمدنية والثقافية ودعاء فكريا وفلسفيا وفنياً له جمهوره العريض.

فهل كان يحلم الشدياق بأن يصبح المسرح العربى بهذا الانتشار والنجاح وأن يكون فيه إبداع يضارع إبداع المسرح الإنجليزى والفرنسى؟!

هذا الوصف النقدى للمسرح نشره أحمد فارس الشدياق فى مجلته «الجوائب» التى أصدرها فى استنبول من سنة ١٨٥٧ إلى ١٨٨٦، حيث عاد إلى زيارة القاهرة وقد أصبح فيها دار الأوبرا ومسرح الأزبكية القديم، وتتهيأ لاستقبال النهضة المسرحية فى أوائل القرن العشرين والمبدعين سلامة حجازى وسيد درويش ونجيب الريحانى وعلى الكسار ويوسف وهبى وبيرم التونسى وبديع خيرى .. وأضواء المسرح الساطعة.

الرباعى الذهبى..
وجمهوره المسرحى

إننا فى سنوات الذكرى المئوية الذهبية لأربعة من أعظم رجال المسرح المصرى وهم نجيب الريحانى وبديع خيرى وبيرم التونسى وسيد درويش. وقد عاصر الأربعة بعضهم بعضاً، وشارك بديع سيد درويش فى كتابة أغانى أوبريت «العشرة الطيبة» التى أنتجها نجيب الريحانى، وهو لقاء لم يتكرر بعدها إلا بين بديع ونجيب، ولكن كل من الرجال الأربعة كان له مساهمة كبيرة فى نهضة المسرح المصرى الكبرى التى أطلقت شرارتها ثورة ١٩١٩ وأججت مشاعر الجمهور طوال النصف الأول من القرن العشرين.

وقد نقل الرباعى المبدع المسرح المصرى من الظل إلى النور، ومن المواسم المتعثرة إلى المواسم المتصلة، ومن الحيرة بالفن إلى اليقين بالجمهور.

نجيب الريحانى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) وسيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) وبديع خيرى (١٨٩٣ - ١٩٦٦) وبيرم التونسى (١٨٩٣ - ١٩٦١) أرسوا قواعد المسرح الغنائى والمسرح الموسيقى والمسرح الفكاهى والكوميديا الاجتماعية النقدية وواكبوا الصعود الرائع والحضور القوى للطبقة الوسطى غداة ثورة ١٩١٩.

كان مسرحهم هو مسرح القطاع الخاص المستنير، الذى تدرج فى الارتقاء بالمسرح من فن الريفيو وهو الاسكتش الاستعراضى الذى تقدمه صالات الكباريه إلى فن الأوبريت وفن الموسيقى المسرحية التعبيرية الراقية، ومن اسكتشات الفرانكو آراب التى تختلط فيها اللغة العربية باللغة الفرنسية (مثل اسكتشات كشكش بك الهزلية) إلى المسرحية الشعبية الاجتماعية والسياسية ذات اللغة الشاعرية العامية أو اللغة التعبيرية القوية.

وقد أحاط بهذا الرباعى المتألق نجوم كثيرون وكان لكل منهم مساهمته إلى جوار مساهماتهم فى النهضة المسرحية .. منهم الشاعر أحمد شوقى وتوفيق الحكيم وعزيز أباظة وعلى أحمد باكثير ومحمود تيمور .

وكان هذا الفريق من الأدباء يكتب المسرح على صفحات الكتب وقد تعلق إبداعه بالأدب أولا وبالمسرح ثانياً .. أما فريق نجيب الريحانى وبديع خيرى وبيرم التونسى فقد كتب المسرح للفضاء

المسرحى مباشرة وعلى إيقاع الرنين الموسيقى لخشبات المسرح، ولم يهتم هذا الفريق حتى بطبع مسرحياته، ونشرها فى الكتب، فقد كان يكتب للجمهور الحاضر أمام الممثل، وللمثل الحاضر أمام الجمهور.

كما أحاط بهذا الرباعي المبدع، وفى ضىّ تجربتهم الرائعة نجوم أخرون فيهم يوسف وهبى وعزيز عيد وأمين صدقى ومحمد تيمور وعلى الكسار وزكى طليمات وغيرهم، فكسب المسرح المصرى بهم هوية مصرية راسخة فى الكوميديا وفى الدراما وفى الموسيقى المسرحية وفى الإخراج والتقنيات الفنية امتد أثرها النافذ إلى النصف الثانى من القرن العشرين، وقد ترك لنا الرواد الأربعة ذخائر وثروات فنية لاتحصى .. هى الأساس الكلاسيكى والريبرتوار الفنى (الغائب الآن أو يكاد) للمسرح المصرى .

وأى ثروات وذخائر!.. فقد أبدع بديع خيرى لفرقة منيرة المهدية وفرقة أولاد عكاشة وفرقة على الكسار وبالمشاركة مع نجيب الريحانى ولفرقته وللفرقة بعد وفاة الريحانى مايقرب من مائة مسرحية(!).

وفى حياته القصيرة (٣١ عاماً) كتب سيد درويش الموسيقى لواحدة وعشرين «أوبريت» بينما كتب بيرم نصوص عشرين «أوبريت» مسرحية.

ولو علم الذين لايعلمون أن المسرح المصرى يملك تراثاً يعتبر من حيث الحجم ومن حيث المستوى أهم كثيراً وأقدر على البقاء من التراث المسرحى لمعظم البلاد الأوروبية .. لوافقونا على ضرورة إنشاء حركة ثقافية قومية مهمتها حماية هذا الميراث القومى من الضياع، والانتفاع به وعرضه جيلا بعد جيل فى أطر حديثة وفى أبهى الصور.

ولكن الكثيرين لايعرفون!

كمن يشكو من فقدان نظارته وهى على عينيه، وكمن يملك كنزا ولكنه لايعرف أنه يملكه، ويمضى يتسقط الفتات من الآخرين.

وإذا كانت ثروتنا الفنية خافية هذا الخفاء فإنى أنتقل إلى الحديث عن العنصر الأكثر خفاء دائماً بين كل عناصر الظاهرة الفنية، وهو عنصر الجمهور. فالجمهور فى الواقع هو الذى يقود العبقرية الفنية وبدوافع الاقبال والإعراض والاستجابة والنقد يسيطر الجمهور على اتجاه الحركة المسرحية ويقودها إلى تلبية احتياجاته الفكرية والفنية والثقافية .

وبذلك يتألق نجوم الرباعى الذهبى فى الفراغ وإنما كانوا على موعد مع إزدهار الطبقة الوسطى إثر نجاح ثورة ١٩١٩.

والطبقة الوسطى هى الجمهور الطبيعى للمسرح فى العالم كله - طبقة سكان المدن من المهنيين والطلبة والموظفين والتجار والصناع والملاك.

قبل ثورة ١٩١٩ كانت الطبقة الوسطى فى القاهرة تتألف من المصريين والأجانب، حيث كان للأجانب حق الاقامة والعمل فى ظل الاستعمار الانجليزى، وكانوا يشغلون الوظائف ويمثلون نسبة كبيرة من أصحاب المهن ويقومون بخدمة الجيش البريطانى والبنوك والشركات الأجنبية وغيرها .. وذلك إلى جانب المصريين الذين يعملون فى نفس المجالات والميادين.

ولذلك كان المسرح يقدم الاسكتشات الغنائية باللغة العربية والفرنسية أى بلغة «الفرانكو آراب» وكان مختلط الهوية ولكن ظروف الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) أفادت المزارع المصرى

والتاجر والصانع بسبب الارتفاع الكبير فى أسعار القطن مما زاد حجم الانفاق فى المدن وأسهم فى اتساع قاعدة الطبقة الوسطى المدنية المصرية وعلى نمو المدن المصرية وعلى رأسها القاهرة .

ثم كان نجاح ثورة ١٩١٩ هو الذى أفسح المجال الاقتصادى للمصريين فانشىء بنك مصر وشركاته واتسع ميدان التعليم وتم تدعيم أدوات الحكم فاتسع مجال التوظف وتم تمصير الكثير من الأعمال فتضاعفت أعداد المصريين المشتغلين بالمهن وبالتجارة والتدريس والطب والمحاماة والهندسة والصناعة.

وتدفقت أعداد كبيرة من المواطنين من الريف إلى المدينة، وفى العقود الأولى بعد الثورة كان أفراد الطبقة الوسطى ومعظمهم أتوا من الريف ومن الفقراء لايزالون يشعرون بالاغتراب والغربة حائرين قلقين من ظروفهم الجديدة ومن ظروفهم غير المألوفة .

هؤلاء كانوا يذهبون إلى المسرح للائتناس بحضور الآخرين من المشاهدين حولهم، ويطلبون فى المسرح ومن المسرح الاستنارة بالرأى فيما يصادفونه من أوضاع محيرة وتناقضات مزعجة ويأملون فى المسرح ومن المسرح أن يشفى ما فى صدورهم من قلق ومخاوف ومحاذير، وأن يؤكد لهم جوهر الشخصية المصرية فى تيار التحديث والتغيير .

وكان المسرح على سبيل التوجيه أو التعزية أو حك الجراح أو إزاحة القلق..

وعلى سبيل التشجيع والتنوير يطرح مختلف القضايا .. حول محاذير الزواج من الأجنبيات والسخرية من الإفراط فى التفرنج

والسخرية من إدعاءات المتفرنجين، والتنديد بمحدثى الثراء وما يبدر منهم من مظاهر التعالى أو الغطرسة، وكان المسرح يحض على التحديث والأخذ بأسباب المدنية دون مبالغة، ويزكى التعليم ويدعم الروح الأسرية والحب العائلى، وكان يناصر الأخلاق ضد الأنانية، والحب ضد النفعية، ويتهكم على التطلعات الطبقية وعلى من فات قديمه ونسى ماضيه، ثم كان المسرح يحذر من الفوارق الطبقية والهوة بين الطبقات إلى أن أقدم على التنديد بالديكتاتورية والطغيان، ودخل المجال السياسى «بحكم قراقوش».

(أقرأ ذلك كله فى مسرحيات بديع خيرى ونجيب الريحانى، ومسرحيات بيرم التونسى الموسيقية، وفى الموسيقى التعبيرية الفصيحة للفنان سيد درويش).

وقد كان الفنان من هذا الرباعى الذهبى يرمى إلى التربية والتنوير والتعزية والمواساة، فإن بالغ الريحانى فى وصف بلواه فإنه يفعل ذلك لتعزية المكروبين والتخفيف عليهم .. وإن ندد بالفلوس فهو إنما يفعل ذلك لتعزية الفقير وتحذير الغنى وتذكيره بأن المال لايحقق السعادة، وإذا تحدث الريحانى عن حظه السيىء فهو لايفعل ذلك إلا للتسرية عن شباب الطبقة الوسطى العاطلين أو عاثرى الحظ فى التجارة أو ضحايا مزاحمة الأجانب والمتمصرين لهم فى الوظائف أو فى سوق الأعمال.

وتأمل معى كيف يفعل الريحانى وبديع خيرى ذلك بأسلوب لطيف وفكاهة تسرى عن النفس دون أن تسلب المشاهد الوعى أو تنقله إلى الغيبة ونسيان الواقع، ودون أن تناصر ظالما أو قويا أياً كان على المظلوم والضعيف.

ياقوت المدرس الذى اشتغل رجل أعمال فى مسرحية «الجنيه المصرى» (السكرتير الفنى) يصف قوة المال بالطغيان بما يضع المال فى المجتمع بين قوسين، وفى دنيا الأخلاق يضع المال فى باب الاحتراز منه والانتباه إلى خطره.

ياقوت : مسكين ياخميس أفندى لسه كتير علشان تفهم الدنيا. الدنيا يعنى الفلوس يعنى الجنيه الجنيه الجنيه .. الجنيه يقدر على كل شىء .. جمال صحة سعادة حب شرف قوة مدح شكر قصائد مقالات .. شايف ياخميس أفندى ورقة الجنيه الصغيرة دى .. هى اللى بتشعل الحروب هى اللى بتعمر ممالك وتخرب ممالك هى اللى بتحكم العالم . كان زمان القوة للسيف والمدفع، النهاردة القوة للجنيه(!).

وقد أطلق المؤلفان بديع ونجيب بهذه الكلمات الرصاص على الجنيه، ووسماه بالقوة العدوانية التى كانت للمدافع والسيوف، بل وبالقوة القاتلة.

والمال عندهما نغمة سائدة ودائمة، فى مجتمع يدور كل نشاطه وفكره حول المال . المال الآتى والمال الذاهب، المال المأمول والمال المخوف، المال العدل والمال الظلم.

أفلاطون العامل الصغير فى «الدنيا لما تضحك» حين تمنى المال وأتاه المال لم ينعم بالسعادة ويقول:

أفلاطون : ماهو ده اللى مطير النوم من عينى . كنت زمان أسلت أيدى من العشا وأتلقح فوق الحصيرة زى القتيل لحد الصبح، ودلوقتى حاطينى فوق سرير زى مصطبة فرعون ومع ذلك ما بنامشى

من الليل كله ساعة واحدة. زمان كانت معدتي بتهضم الطوب، النهاردة مابتهضمشي الكازوزه..!

وكانت الفوارق الطبقية أيضاً نغمة مترددة في مسرحيات بديع والريحاني ترويحا عن محدودي الدخل وسخرية من الأثرياء.

وفي مسرحية البرنسيسة يقول حسنين لزوجته عيوشة وقد بهرتهما سراي الرجل الثري.

حسنين : الفرق الوحيد بيننا وبينهم أنهم همه ما بيرضيهمشي الكثير واحنا بيرضينا القليل. يأكلوا وز وبط ويشتكوا من عسر الهضم، واحنا نأكل جبنة وسردين ونشتكي من يسر الهضم .. هم يصيفوا في أوروبا، واحنا نصيف عالسطح .. بالاختصار ياعيوشة الفقر حشمة والعز بهدلة .

ولكن عيوشة سرعان ماتنبهر بالثراء وتتنكر للزوج حسنين، سواء أكان المسرح يعني الزوجات أو الأصدقاء أو الأقارب أو الجيران الذين تتحول عواطفهم بسبب المال، إقرأ معي ما يقوله حسنين لزوجته عيوشة التي تخلت عنه وستعلم أن ما قاله قد تكرر في مسرحية «حكاية كل يوم» وفي فيلم «لعبة الست» فهو أيضاً نغمة متكررة فيها الزجر والإنسانية .. فيها لطف الشعور بالأسى والنقد، وقسوة التأنيب والتنديد.

حسنين : اتغيرتي، عيوشة كانت العفة مرسومة على وشها .. وأنت النهاردة مرسوم على وشك الخبث. عيوشة كانت تفيض من عينيها الطهارة، وأنت بيفيض من عينيك الغش والخيانة. اللي كان مسود عينيك ومورد خدودك ورافع رقبتك ومحلي شكلك في نظر

جوزك تاج كان يزينك. تاج اسمه العفة.. من يوم ما شلتيه بأيديك زال جمالك وانحطت قيمتك .

والناس يمصمصون بالشفاه فى صالة المسرح وإن كان كل منهم يغنى على ليلاه.

ولكن ما أقوى ما كتب بديع والريحانى عن حظ تحسين المرة بعد المرة.. عزاء لكل من يشعر بخيبة المسعى أو بمعاندة الأيام، أى تعبير لمواساته، أكثر من تلك النغمة الفكاهية التى كانت تتكرر على لسان الريحانى.

تحسين : يوم ما اتولدت أنا يافندم تقوم زلزلة فى البلد، تصور حضرتك واحد مدلدل من بطن أمه والداية بتنط من الشباك والجيران بيصوتوا على السلالم والسقف نازل يكر على دماغ أمى، وهى بدها تنفد بعمرها وتختفى. وبدال ما يدعكونى بالماورد ويلفونى فى الحرير يطلعونى رجال المطافى موحل معفر من تحت الانقاض!

وقد كان بديع وكان الريحانى فى قمة البراعة فى التسرية عن زبائن مسرحهما الذين يعانون من أى ضيق مقتدين بالمثل القائل «من شاف بلاوى الناس هانت عليه بلاويه»!

قال خيرت لتحسين : يامغيث يارب دى أفظع ولادة سمعت بيها!!

أسرار الفكاهة ..
فى مسرحية بديع خيرى والريحانى

لكل فنان أسلوبه الخاص، ولكل كاتب أو ممثل للكوميديا فنه فى إثارة الضحك والفكاهة .. وأول مايلفت النظر فى فن بديع خيرى والريحانى هو أن سر الفكاهة فى مسرحياتهما يكمن فى كاريكاتير الشخصيات المسرحية، وأنماط الشخصيات المسرحية التى يصورانها على المسرح. والإنسان يضحك من الشخصية غير المألوفة فيما يسمى بكوميديا الشخصية، أو يضحك من الشخصية المألوفة فى الموقف غير المألوف فيما يسمى بكوميديا الموقف.

وبديع خيرى ونجيب الريحانى كانا من المبدعين فى كوميديا الشخصية، فكانا ينظران حولهما فى المجتمع ويلتقطان صورا للشخصيات غير المألوفة، وربما كانت هذه الشخصيات فى النظرة العابرة مجرد شخصيات عادية، إلا أن نظرة الفنان المتأمل تلحظ ما بها من إعوجاج غير عادى فتبرز هذا الإعوجاج بريشة فنان الكاريكاتير فترى فى تلك الشخصية ما أراد لنا الفنان أن يراه.

وربما اجتهد الممثل فأضاف إلى كاريكاتير الشخصية الملابس المضحكة أو المكياچ المضحك، ولكن فى شخصيات بديع والريحانى من وراء الملابس والمكياچ وطباع وخصال ومنهج للتفكير وسلوكيات مضحكة.

وكل مشاهد مسرح الريحانى ينتظر ويتوقع الفكاهة المثيرة التى تتدفق كما يتدفق نبع الماء الجارى من الشخصيات التى تقدمها مارى منيب حماة كانت أو عانسا فاتها قطار الزواج، أو عبد الفتاح

القصرى الرجل البلدى المتصادم دائماً مع مجتمع المدنية، وفيه شهامة محببة، أو بشارة واكيم اللبنانى الطيب، والتغريب الفكاهى فى لغته، أو التركى أو الثرى العصبى الأجوف الذى يقدمه عدلى كاسب.. أو الخواجة وربما المتفرنج الأنيق استيفان روستى، دع عنك شرفنطح المحاسب القبطى أو الصراف الريفى الأخنف.

تصور بين هذه الشخصيات الدلوعة ميمى شكيب وغطرستها وترفعها، والخادمة زينات صدقى أو نجوى سالم فيما بعد .

الشخصية الكاريكاترية هى أول أسرار الفكاهة عند بديع والريحانى.. وربما أستطيع الزعم أن كثيراً من الخطوط الكاريكاتيرية لهذه الشخصيات قد انتشرت من مسرح الريحانى إلى السينما والأفلام الكوميدية مع ممثلى هذه الأنماط والشخصيات، من أعضاء فرقة الريحانى أنفسهم أو مع من يقلدون هذه الأنماط والشخصيات بأسلوب ممثلى الريحانى.

وكان الكاريكاتير قد بلغ مستوى فنيا رفيعاً بفضل الرسام الفرنسى الشهير أونورى دوميير «١٨٠٨ - ١٨٧٩» ومن لوحات دوميير انتشر فن الكاريكاتير عن طريق الصحافة حتى دخل المسرح من الكواليس فى هيئة شخصيات ساخرة. وكما اشتهر فن الرسام دومييرر بالنقد السياسى والاجتماعى والسخرية من الطبقة الوسطى الصاعدة فى دنيا المال والمهن فضلا عن تصوير أوجاع الفقراء .. كذلك اتجه فن بديع خيرى ونجيب الريحانى وأنماطهما الشخصية إلى السخرية من أنماط الطبقة الوسطى الجديدة، وإلى تصوير الفقراء فى مسرحهما .

انظر إلى الوجهاء المفلسين والأعيان المتوسطين والمحامى وناظر الوقف والمحاسب والمدرس وناظر المدرسة، والموظف والسكرتير، وأصحاب الصيدلية والكاباريه، والمعلم البلدى والخواجة والحماة.

وانظر إلى شخصية الريحانى نفسه وسط كل هؤلاء، الرجل الصغير والرجل البسيط والرجل الغلبان والرجل المظلوم.. ولاحظ أن هذه الأنماط والشخصيات غير موجودة بالمرة أو تكاد ألا يكون لها وجود بالمرة فى المسرحيات الفرنسية الأصلية التى اقتبس منها بديع والريحانى مسرحياتهما.

وهل فى المسرحيات الفرنسية مثل هذه الأنماط والشخصيات التى أمتعت المشاهد بطابعها المحلى والبلدى والمصرى الصميم.

الرجل الصغير المظلوم .. نعم .. الرجل البسيط المظلوم الفقير.. نعم .. هذه الشخصية ربما تكون موجودة فى المسرح والسينما فى الغرب، فى نفس الزمان وقبل زمان بديع والريحانى.. فقد ضحكنا واستمتعنا بالرجل الصغير والرجل الضعيف «شارلى شابلن» و«باستر كيتون» وغيرهما، وفى المسرحيات الفرنسية التى اقتبس منها بديع والريحانى مسرحيات «الجنيه المصرى»، «السكرتير الفنى» و«٣٠ يوم فى السجن»، «الدلوعة» و«الستات مايعرفوش يكدبوا» و«ياما كان فى نفسى»، «ولو كنت حليوة»، «استنى بختك» .. وغيرها.

ولكن مهلا .. فصورة الرجل الصغير والبطل المفترى عليه عند الريحانى لاتطابق صورة الرجل الصغير فى المسرح الفرنسى أو السينما الأمريكية، ويختلف عن كل العصور الأجنبية السابقة للرجل الصغير بأن شخصية الريحانى الصغير المظلوم لها أظافر

وخرابيش، وفيها عدوانية ساخرة أحبها الجمهور من الريحانى، وانتظروها منه دائماً فى توقع محبب وشوق ممتع، فإذا ما أظهر الريحانى خرابيشه انفجر الجمهور بالضحك وقد استراحت نفسه بانتقام الصغير انتقامه اللاذع.

خيرت سكرتير الباشا محدث النعمة فى مسرحية «قسمتى» يستقبل المدرس تحسين رث الثياب «الريحانى» بقوله : «يعنى هى جريمة كونى أسأل حضرتك : سبق لك الاشتغال بالتدريس واللا مسبقلكشى؟

تحسين : لا يافندم مش جريمة ولا حاجة، حضرتك حر.. إنما هو معقول ياسيدنا الأفندى تطلبوا حضرتكم كاتب حسابات يتقدم لكم بياع كوارع؟!

خيرت : طبعاً لأ..

تحسين : خلاص، كمان ماهوش معقول أكون عارف إنكم عايزين مدرس مثقف ممتاز، وأكون أنا مبيض نحاس، أقوم أسلت إيدى من هباب الحلل وآجى بكل تلامة أقول لكم خدوا جغرافيا على إيدى!..

لاحظ أنه لم يعمل بعد، وأتى يطلب وظيفة، ولكن ملحوظة خيرت بك عن هيئته الرثة وملابسه الفقيرة وسؤاله له عن مهنته اقتضى انتقام الريحانى منه، ولكن هذا لم يكن كل شىء، فما يزال خيرت بيه يسأل، وتحسين يواصل الانتقام .. وخيرت يعنى بقى حضرتك مدرس؟

تحسين : أيوه يا فندم..

خيرت: مدرس للطلبة؟

تحسين: طبعاً للطلبة.. امال حيكون مدرس لمين؟ للناموس؟!

بعد دقيقتين يحكى المدرس كيف جاء إلى قصر الباشا فيقول :
بلغنى عن طريق الصدفة أنه مطلوب مدرس ذو كفاءة متمرن .. فى بيت سعادة بيومى باشا البلاصفورى بتاع الرز..

خيرت : «بتأفف» بتاع الرز.

تحسين : أيوه يا فندم هو سعادته موش بيبيع رز.

خيرت: أيوه رز .. فليكن، ولكن للحديث آداب..

تحسين : للحديث آداب، هو أنا لاسمح الله يا فندم قليت أدبى؟.. أنا أعرف إن سعادته بيبيع رز ..

خيرت: بيتاجر فى الرز نعم .. لكن فيه شيء اسمه تلطف..

تحسين : تلطف فى الرز؟ .. الإنسان يتلطف فى الرز يقول إيه؟

خيرت: كل مقام وله حقه، وده النهاردة واحد باشا.

تحسين : باشا باشا يافندم، باشا غصب عنى وعن أجدادى كمان . أنا أقول فى دى حاجة؟

خيرت: إذن رز شوية..

تحسين: إيه . مش فى محلها؟ بلاش الرز .. تحب حضرتك فى لغة التلطف وآداب الحديث نسميه إيه؟.. جواهر؟.. فليكن!.. أنا بلغنى إن بيومى باشا البلاصفورى بتاع الجواهر طالب مدرس ذو كفاءة ومتمرن..

خرابيش الرجل الصغير، حتى وهو طالب وظيفة ويلح فى الشكوى من سوء الحظ(!) ولكن إذا حضر الباشا ورآه قال:

الشكل ده شكل مدرس؟!.. ده أراجوز موش نضيف حتى .. فين هو التدريس اللى باين على وشه؟

تحسين يرد: التدريس ياسعادة الباشا مايبقاش على الوش، التدريس هنا جوه المخ..

ولكن فن بديع خيرى والريحانى لم يقتصر على الجانب التشخيصى والتمثيلي فقد تميز أيضاً بالسخرية والتهكم.

قدم بديع والريحانى صورة ساخرة للممثل التراچيدى خصمه اللدود متمثلاً فى چورچ أبيض أو يوسف وهبى، وذلك فى مسرحية «الشايب لما يدلع» وقد دعاه الباشا إلى بيته ليدرب فتاة صغيرة تحب التمثيل والباشا يحبها .. يقول الممثل شنكل مقدما نفسه.

شنكل : أنا ياحضرة المحترم جملة أشخاص، مجموعة فى شخص واحد، تشكيلة، فاتورة، بارتيتة، بأس، قوة .. جبن، مسكنة، عظمة، كبرياء .. شحاته، مرمطة، شرابات مقطعة، قصور.. عشش، سجون ورد أزهار فجل كرات بصل أخضر، كاس طاس خمور.. شقة طعمية وقرن فلفل .. ديوك حمام فراخ .. الباشا - فراخ بطراطير والا..

شنكل : أنا اللى هديت أسوار أسبارطة المنيعة، ودخلت شاهراً سيفي على «بركلين» الجبار .. أنا اللى خرجت من معمعة طروادة طاقق ومطرشق وبوزى شبرين لحد ماقضيت نحبى هناك شريد طريد ألفظ النفس الأخير وأنا أعانق حصانى الأدهم وأهرش بصوابعى رأس قطتى العزيزة زعفران، وهى تنونو بحنان : ناو .. ناو ..

الباشا «خائفا»: والخازوق مافيش معانا حد.

ومن سياق انتقام الرجل الصغير والرجل البسيط من الرجل القوى والرجل الثرى أن تهبط على بطلنا الفقير ثروة مفاجئة على هيئة ميراث غير منتظر أو ورقة يانصيب غير متوقع أن تربح، أو ابنة

الثرى تقع فى دنيا مليئة بالأشرار، واستعداده للتضحية فى عالم حاشد بالأثرة والأنانية والنفعية وبلادة الحس، فكان الحب مثل الثروة هى انفراجة الدنيا الضيقة، ومكافأة الرجل المظلوم .. نهاية سعيدة لا لشخصيات المسرحية، وإنما هى نهاية سعيدة للجمهور وللسهرة المتعة.. فالجمهور فى مسرح بديع خيرى ونجيب الريحانى مسرحهما الأخلاقى والاجتماعى . ينتظر أيضاً اعتدال الميزان ومكافأة الفضيلة وحب الحياة، وانفراج الضيق الذى يشعر به فى المسرحية وفى الدنيا خارج المسرح، وبعد الضحك والسخرية والأنماط الواقعية مع أنها كاريكاتورية يريد المشاهد أن يتم فرحه وأن يستبشر بغده وأن يتوقع فى حياته ما لم يتوقعه فى أمسيته المسرحية، فإذا أتت لحظة الانفراج إيذاناً بنهاية السهرة أحس المشاهد أنه حصل بعد الضحك على المكافأة، وبلغته الإشارة وهى البشارة، دون أن يشعر بما ينتقص من ذكائه وفطنته ومعرفته بالأحوال وبالدنيا.

وإذا ماهبطت الثروة على بطلنا الرجل الصغير وتلقى هدية الحب، فإن أعداء الأمس وخصوم الماضى يتقربون إليه مهنئين طامعين فى مرضاته لتتم لهم أيضاً نهاية سعيدة .. ولكن لا .. فمجاملة لفطنة المشاهدين ومرضاة لذكائهم الاجتماعى، يرفض البطل الصغير فى تلك اللحظة الأخيرة قبل إسدال الستار أن يصفح أو يعفوا العفو الكامل والصفح الشامل فى غير موضعه ليقول لمن يتقرب إليه:

إذا لم تكن لى والزمان شرم برم

فلا خير فيك والزمان ترللى(!).

إن فن بديع خيرى ونجيب الريحانى فيه أسرار كثيرة، وما

أشرت إلا للقليل منها، تاركا للمشاهد ولفطنة المتفرج بعض الأبواب ليفتحها بنفسه زيادة للمتعة باكتشاف الخافى فى دنيا بديع خيرى ونجيب الريحانى الحاشدة بالمرح.

الكاتب المسرحى المنسى
بديع خيرى

عندما يذكر كُتّاب المسرح المصرى فى القرن العشرين من أحمد شوقى وتوفيق الحكيم وباكثير وأباظة إلى كُتّاب الستينات ومن جاء بعدهم يقع النسيان عادة على أسماء مثل محمد تيمور وأمين صدقى وإسماعيل عاصم وبيرم التونسى وبديع خيرى . وربما نسى البعض فضل بديع خيرى لأنه كتب مسرحياته بالمشاركة مع نجيب الريحانى ولا يستطيع أحد أن يرسم الخط الفاصل بين عطاء بديع وعطاء الريحانى .. وربما لأن بديع عاش فى ظل عملاق التمثيل النجم نجيب الريحانى، والأضواء عادة تسبق إلى الممثل والنجم وربما تستهلك طاقتها قبل أن تصل إلى الكاتب وراء النجم ..

وربما لأن الوسط الأدبى والوسط المسرحى لم يحسما أمرهما بعد فى مسألة تقدير فن الترجمة أو الاقتباس من المسرحيات الأجنبية قياساً على فن التأليف الصرف .. وقد كان بديع والريحانى ممن اقتبسوا مسرحياتهم من مسرحيات كوميدية فرنسية وأجنبية.

وهذا الاحتمال لابد من بحثه وفحصه حتى لا يلتبس علينا الأمر فنأخذ بالشائع مهما كانت حجته ضعيفة أو نأخذ بالأحوط فنغفل التفكير فيما يجب أن نفكر فيه.

والتأليف المسرحى أمره عجيب من حيث أنه يتسع للمعالجة

الجديدة للموضوع القديم، ويتسع لإعادة بناء وصياغة المسرحية القديمة فى بناء فنى وفكرى جديد، ويقاس عندها فضل الكاتب الجديد بما وضع فى وعاء الموضوع القديم من فلسفته الخاصة، ومن جماليات جذابة مبتكرة، وبما طرح فى إطار الموضوع القديم من قضايا جديدة اجتماعية أو فكرية مثيرة ومعاصرة.

هذا كان فضل المسرح اليونانى الذى صاغ أساطير شائعة أقدم منه، ومسرح شكسبير الذى صاغ دراميأ حكايات من كتب التاريخ القديم كانت متداولة فى عصره، ومسرح موليير الذى أعاد بناء وصياغة مسرحيات الفرق الايطالية المتجولة المعروفة باسم كوميديا الفن Commdeia dell Arte

أما فى العصر الحديث فقد عرفنا أن الكاتب المسرحى الألمانى الكبير «برتولد برخت» قد اقتبس - إن شئت - أو أبدع من جديد مسرحية شكسبير «كوريولانوس» ليضمنها فلسفته عن الديمقراطية واقتبس - إن شئت - أو أبدع من جديد مسرحية الكاتب الإنجليزى «جون جاى» المسماه «أوبرا الشحاذين» حيث سماها «أوبرا الثلاثة بنسات» وضمنها فلسفته الاجتماعية.

كما نعلم أن توفيق الحكيم كتب عن الفكرة اليونانية القديمة مسرحيته «أوديب» ومثلها مسرحية «بيجماليون». كما أن الشاعر أحمد شوقى استلهم القصة العربية الواردة فى كتب الأدب والتاريخ الأدبى فى مسرحية «مجنون ليلى»، كما استلهم مسرحية «كليو باطرة» من سيرة الملكة المصرية فى كتب التاريخ وفى معالجة مسرحية سابقة، ولكاتب هذه السطور مثل ذلك فى بعض مسرحياته.

ولكن أرجو ألا يكون حديثى هذا دعوة للترخيص لذوى المواهب

المحدودة والقامات القصيرة للسطو والقفز على أسوار الآخرين وخطف الثمار من فوق أشجارهم.

إذا انتفى فضل الكاتب المقتبس، ولم تكن له إضافة جديدة متميزة انتقل الاقتباس من باب الإبداع إلى باب القرصنة.

وبين هذا وذاك فروق كبيرة.

وربما كان مما يلفت النظر أيضا أن بديع خيرى ونجيب الريحانى كانا يقتبسان المسرحيات أحيانا من ذات المسرحيات التى سبق لهما اقتباسهما أو اقتبسها غيرهما مثلما عرفنا من بحث للأستاذ محمود فاضل أن المؤلف المسرحى أمين صدقى قد سبق بديع والريحانى إلى اقتباس مسرحية «مارسيل بانيول» المسماة «توباز» وأن بديع والريحانى أعادا اقتباسها باسم «الجنيه المصرى» ثم قدمها مسرح التليفزيون باسم «السكرتير الفنى» بطولة فؤاد المهندس وشويكار وبنص بديع خيرى والريحانى.

كما أن الباحث نفسه قد كشف عن أن أمين صدقى قد سبق بديع والريحانى أيضا إلى اقتباس مسرحية «اسم الله عليه» التى أعاد الريحانى وبديع اقتباسها فى ١٩٣٨ باسم «الستات مايعرفوش يكدبوا».

وقد حفظت لنا الباحثة الدكتورة ليلى أبو سيف فى كتابها الرائع «نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر» أسماء المسرحيات الأصلية التى اقتبس منها الريحانى وبديع عددا من مسرحياتهما ثم أعادا اقتباسها المرة بعد المرة.

مسرحيات «لو كنت ملك» و«ياسمينة» و«نجمة الصبح» و«حكم قراقوش».. مسرحيات أربع لبديع خيرى ونجيب الريحانى ربما جرى اقتباس بعضها من بعض، أو اقتبست كلها من مسرحية «جون

مـاكـارثى» «لو كنت ملك»، ولكن هذا الرأى للدكتورة ليلى أبو سيف يجب ألا يجعلنا ننسى أن فكرة الرجل الصغير الذى يصبح ملكا أو سلطانا فجأة أو بالصدفة أو لبعض الوقت موجودة فى ألف ليلة وليلة، وأول من كتبها للمسرح من ألف ليلة هو الفنان اللبنانى مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) فى مسرحيته «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» وقد استلهمها وكتبها للمسرح أيضا من الكتّاب المعاصرين الكاتب السورى سعد الله ونوس فى مسرحيته «الملك هو الملك» وشاهدناها على المسرح بالقاهرة.

وفكرة كل هذه المسرحيات تدور حول وجود الملك أو السلطان متخفيا فى الشارع، حيث يسمع رجلا صغيرا ساخطا يتمنى أن يصبح الملك ليقيم العدل بين الناس، فيخطر للملك على سبيل المداعبة أو المغامرة أن يعطى الرجل البسيط السلطة لمدة يوم أو أسبوع ليتسلى بالموقف، ومن هنا تنطلق الفكاهة أو فلسفة المؤلف أو غير ذلك.

وقد ذكرنا أن «الجنيه المصرى» التى قدمها مسرح التليفزيون فى الستينات وعلى الشاشة باسم «السكرتير الفنى» وبطولة المهندس وشويكار ومدبولى ونظيم شعراوى مقتبسة من مسرحية مارسيل بانيول «توباز» وهى تصور مدرسا فقيرا مفصولا التقطه اثنان من رجال الأعمال النصابين ليوقع بدلا منهما على أوراق صفقات معيبة، فلما اكتشف الحال استولى على المال والأعمال واستأثر بثمرة النصب والاحتيال.

«الدنيا لما تضحك» اقتبسها بديع والريحانى من مسرحية فرنسية بعنوان «مائة ألف فرنك فى اليوم» وهى تحكى أن مليونيرا اسمه

جوهر يراهن عاملا فقيراً اسمه أفلاطون أنه لايستطيع أن ينفق مائة جنيه فى اليوم ولن يسعده المال الكثير، فيقبل العامل الفقير التحدى ولكنه يخسر الرهان ويفقد السعادة والطمأنينة(!).

أما مسرحية «٣٠ يوم فى السجن» التى شاهدناها على شاشة التليفزيون بطولة عادل خيرى وميمى شكيب فقد اقتبسها بديع والريحانى، هى ومسرحية أخرى لهما باسم «مندوب فوق العادة» عن مسرحية للكاتب الفرنسى «لويس فرنى» (١٨٩٣ - ١٩٥٢) هى «٢٠ يوم فى الظل»، وقد عمل فرنى سنوات ككاتب سينمائى فى هوليوود، وكاتب مسرحى فى نيويورك، ثم عاد إلى بلاده حيث مات منتحرا(!) والمسرحية تروى عن شخص فقير قبل فى مقابل مبلغ من المال أن ينفذ حكما بالسجن بدلا من أحد الأغنياء الذى ارتكب حادث سيارة وحكم عليه بالحبس، والمفارقة الطريفة فى الموضوع أن الرجل الفقير كان رجلا اجتماعيا محبوبا بين المسجونين ودعاهم لزيارته باسمه وعنوانه المسجل فى الأوراق الرسمية(!) أى باسم وعنوان الرجل الثرى.

أما مسرحية «قسمتى» فقد أعاد المؤلفان كتابتها للسينما فى فيلم «سلامة فى خير» فى حين استند فيلم «أبو حلموس» على نص مسرحية «لو كنت حليوة» المقتبسة عن المسرحية الفرنسية «بيشون» وهى تندد فى الصيغة المصرية بنظار الوقف، و«الستات مايعرفوش يكدبوا» التى سبق إلى اقتباسها أمين صدقى فى مسرحيته «اسم الله عليه» عن المسرحية الفرنسية «طفلى».

وهى تحكى عن زوجة تدعى أمام زوجها انها ولدت طفلا، وتسعى فى سبيل ذلك إلى اقتراض طفل أو اختطافه أو شرائه، والمسرحية

حاشدة بالمفارقات والمواقف الكوميدية، وقد مثلها فى السينما أيضا إسماعيل يس مع شكرى سرحان، وهى مسرحية مقتبسة عن المسرحية الفرنسية «فتاة الشيكولاتة» ثم مسرحية «حسن ومرقص وكوهين» المقتبسة عن مسرحية تريستان برنار (١٨٦٦ - ١٩٤٧) «المقهى الصغيرة» وهى تروى أن عاملا فى مقهى (وعند الريحانى وبديع فى صيدلية) ورث ميراثا كبيرا وصاحب المقهى (أو أصحاب الصيدلية حسن ومرقص وكوهين) يتآمر أو يتآمرون [illegible] فى ثروة لاحق لهم فيها على الإطلاق، وبطرق احتيالية.

وهكذا كان المؤلفان يستندان دائما إلى أصل مسرحى أو أصل فى حكايات ألف ليلة وليلة ويقيمان بناءهما المسرحى على أساسه وعلى دعائمه أو فى إطاره.. فما فضل بديع أو الريحانى فيما كتبا أو فيما قدما للجمهور؟

لم يكن بديع خيرى أو نجيب الريحانى يقتبسان رواياتهما منذ البداية، وقد جاء فى مذكرات الريحانى «أنه فى ١٩٢٩ اتجهت نيته إلى اقتحام ميدان الاقتباس.. وكنت قد قرأت رواية فرنسية أعجبتنى، وما أن أطلعت زميلى بديع على نيتى حتى ساهم وإياى فى خطتى، وبدأنا فى الحال، فلما انتهينا اخترنا للرواية اسم «أتبحبح»، ولما كانت روايتنا هذه أول محاولة للاقتباس، فقد وضعت يدى على قلبى وخشيت أن يكون نصيبها من الجمهور فشلا يعود بنا سنوات إلى الوراء. وقد نجحت المسرحية كما ذكر الريحانى وبدأت سلسلة الاقتباسات التى ذكرنا بعضها والتى تمت فى رحلة الكوميديا الاجتماعية التى تخلص فيها الكاتبان من الاستعراض والرقص والضحك من أجل الضحك ليؤكدا المضمون والمغزى والمعنى فى كل

مسرحية، ويستعيضان عن المشهيات المسرحية التى عرف بها فن كشكش بك (الأوبريت) بمشهيات جديدة هى كوميديا الموقف وكاريكاتير الشخصية والنقد الاجتماعى والسياسى والأخلاقى اللاذع، وترفع مرآة للمجتمع أمام الجمهور الذى أصبحت متعته أن يرى نفسه وأن يرى مشاكله وأن يرى الناس الذين يعرفهم ومفارقات حياته ذاتها.

هذه هى المرحلة من فن بديع خيرى ونجيب الريحانى، والتى بلغت قمتها من مسرحية «الجنيه المصرى» سنة ١٩٣١ إلى آخر مسرحية اشتركا فى كتابتها، وهى «سلاح اليوم» سنة ١٩٤٦ والمقارنة بين الأصل المسرحى والاقتباس ربما تكشف فضل بديع والريحانى وابداعهما فى التأليف المسرحى. وأول وجه لهذا الفضل إنهما اتخذا من النص المسرحى الأصلى مجرد نقطة انطلاق للسباحة فى المياه المصرية، ووصف الحياة المصرية وتصوير الشخصيات المصرية التى نصادفها فى حياتنا اليومية.

وفضلهما بعد ذلك واضح فى توجيه سياق المسرحية إلى مغزى مصرى وفكر اجتماعى مصرى يعبر عن فلسفة اجتماعية واضحة.

المقارنة بين المسرحيات الفرنسية الأصلية ومسرحيات بديع والريحانى المقتبسة منها تقيس فى الواقع فضل الكاتبين وأسلوبهما الخاص واحساسهما بنبض الشارع المصرى.

فليس فى المسرحيات الفرنسية مدارس مثل مدرسة مسرحية «السكرتير الفنى» أو مدرس مثل «ياقوت» يعانى المتاعب التى يعانى منها ياقوت.

والكوميديا الصارخة فى السكرتير الفنى ليست فى مسرحية

«توباز» كما أن الصيدلية التى يملكها «حسن ومرقص وكوهين» ليست هى «المقهى الصغير» الذى يملكه فرد واحد، واجتماع الملاك الثلاثة فى مسرحية الريحانى وبديع على هذا النحو له من الأبعاد والمغزى اللطيف ما لم يخطر على بال المؤلف الفرنسى، كما أن الشخصيات الكاريكاتيرية المصرية فى صميمها التى تحفل بها مسرحية «٣٠ يوم فى السجن» ليست هى الأنماط والشخصيات التى تقدمها مسرحية «٢٠ يوم فى الظل».

أما فنون الفكاهة والضحك والمقابلات والمفارقات اللفظية والدرامية، والكاريكاتير الفنى التى تفوق بها الريحانى وبديع على كتّاب المسرح المعاصرين لهما فهى من ابداعهما الخالص.

ولا أطيل عليكم بتفصيل العناصر المصرية الفنية والفكرية فى إبداع بديع خيرى والريحانى، فهذه العناصر لا تخفى على المشاهدين من عشاق فن بديع والريحانى.

وقد كان لقوة التعبير الشعبى فى فن بديع خيرى فضل فى تأكيد الأجواء الشعبية فى المسرحيات الواقعية الاجتماعية لبديع والريحانى فى مرحلة النضج الأخيرة.

فى هذه المرحلة الأخيرة كتب الفنانان أحسن انتاجهما، وانتاجهما الباقى إلى اليوم ينبض بالفكر وبالمرح والروح الشعبية والمدنية الأصيلة.

ومن انتاج هذه المرحلة الرائعة لمسرح الريحانى «الجنيه المصرى» و«السكرتير الفنى» و«حكم قراقوش» و«لو كنت حليوة» و«الستات مايعرفوش يكدبوا» و«الدلوعة» و«حكاية كل يوم» و«٣٠ يوم فى السجن» و«حسن ومرقص وكوهين» و«إلا خمسة» و«سلاح اليوم»

وهى من روائع المسرح التى إن فات جيلنا المتعة بها والنجاح بها وتنوير الوجدان والعقل بها، فإني أتنبأ لها ولغيرها من انتاج الريحانى وبديع خيرى الحياة والنجاح وإضاءة النفوس فى أجيال قادمة لا تهمل ثرواتها الفنية والفكرية مثلما نفعل اليوم.

فى ذكرى
نجيب الريحانى

لأول مرة احتفل التليفزيون المصرى بذكرى الفنان المبدع نجيب الريحانى فى سهرة كاملة.

ونتمني أن يتكرر هذا التقليد فى ذكرى يوسف وهبى وجورج أبيض وعزيز عيد وأن يتم هذا التقليد الرائع أيضا بإحياء ذكرى شاعر المسرح أحمد شوقى وتوفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة.

وتكامل هذه الاحتفالات ربما كان عنصرا قويا لإرساء قياس صحيح وسليم للمسرح العربى والمصرى وحفز الفنان المعاصر للارتقاء بفنه وأدائه.

وقد ترك لنا نجيب الريحانى (١٨٩٢ - ١٩٤٩) ثمانية أفلام سينمائية أشهرها «سلامة فى خير» و«لعبة الست» و«أبو حلموس» و«غزل البنات».

وقدم الفنان للمسرح من ١٩١٦ إلى ١٩٤٩ حوالى ثمانين مسرحية واسكتشا مسرحيا بدأت باسكتشات «كشكش بك» الشهيرة وانتهت بالمسرحيات الاجتماعية التى تميز بها فن الريحانى منذ

الثلاثينات المبكرة حتى وفاته وعلى رأس هذه المسرحيات ومن أشهرها: «حكم قراقوش» و«الدلوعة» و«حكاية كل يوم» و«ثلاثين يوم في السجن» و«إلا خمسة».

والذين شاهدوا الريحانى على المسرح يدعى بعضهم أنهم لم يستمتعوا بالكوميديا فى المسرح من بعده(!) وربما كان فى هذا الزعم شىء من المبالغة، ولكنى واحد من الذين شاهدوا الريحانى على المسرح، وأذكر أنه كان يبدأ حديثه قبل دخوله إلى المنصة، فكانت رعشة لذة تمس كل من في الصالة من المشاهدين.. ويشعرون كأن مسامهم قد تفتحت بطريقة ما وأن لهفة جامحة قد جاشت فى صدورهم وأن أعناقهم قد استطالت ومالت ناحية الصوت، فإذا ما اندفع الريحانى داخلا المسرح اجتاحت البهجة النفوس ولم يملك الحاضرون إلا التصفيق الحاد الطويل. والضحك المتفجر قبل أن يلقى الريحانى بأى نكتة، ولكنه جو عجيب من المرح والنشوة اثارته اللحظة الدرامية لدخوله(!).

شىء عجيب ولا يمكن وصفه بالدقة الواجبة، ولكن هكذا كان الريحانى فى السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياته.. سيطرة كاملة. واشعاعا فكاهيا طاغيا.

ولعل التليفزيون المصرى قد تذكر الريحانى بعد كل هذه السنوات ضمن المشاعر المتنامية اليوم والتى تطالب بترقية المسرح المصرى كله أو ترقية أطرافه وهوامشه الهابطة بنوع خاص وفن الريحانى يصلح مثلا ليقاس به الفن الفكاهى الراقى من عدة زوايا.

فن الريحانى كان ذا علاقة. لم يكن مقطوع الصلة بحركة المجتمع

نحو التحديث واستبدال الأخلاق الجديدة والثقافة العصرية بالأخلاق القديمة والشائعة عن الاستبداد الشرقى. كان فن الريحانى واقعيا، ويستمد من هذه الواقعية مصداقية صافية لشخصياته من الحياة، قضاياه مما يصادفه القارىء فى الصحف، أبطاله رجال صغار من الملايين من الناس يتميزون بقدر من العلم وبقدر من الطموح وبكثير من السجايا الطيبة. وهم بذلك نماذج لعامة الناس كما يتصورون أنفسهم.

وقد قدم هذه النماذج بشحنة عالية من موهبته الحاشدة وحضوره المسرحى الطاغي، فأضاف إلى مصداقية موضوعه مصداقية فنه وأدائه.

وكان الريحانى فنانا فريدا فى عصره حتى لقد رثاه الدكتور طه حسين فى الأهرام بعد وفاته المبكرة فكتب عنه:

«أرسل الريحانى نفسه على سجيتها، فملأ مصر فرحا ومرحا وتسلية وتعزية.. ولو فرغ الريحانى لنفسه.. وعكف على فنه وأستأنى فى الانتاج، لكان آية من آيات التمثيل لا أقول فى الشرق بل أقول فى العالم كله. لقد كان الريحانى ممثلا عبقريا ما فى ذلك شك. ولكنه منع الراحة وحرمت عليه الإناة. وحيل بينه وبين التمهل، رأى الناس محزونين يلتمسون عنده العزاء والرضا والتخفف من أعباء الحياة، حين يتقدم النهار وحين يقبل الليل، فمنحهم ما كانوا يلتمسون فيه من غير بخل ولا تردد ولا تفكير فى العاقبة» .

ولم يقع الريحانى أبدا فيما يقع فيه الفنانون المحدثون من عثرات فكاهية تزعج جانبا من المشاهدين وتسلبهم الراحة وهم يضحكون وتدخل الشعور بالندم فى ثنايا الشعور بالمرح عندما يسخر الفنان

فى المسرح من الثقافة أو من المثقف، من الأمانة أو من الأمين بتصويره فى صورة الساذج أو الذاهل، أو عندما يسخر من عاهات إنسانية لا ذنب للمصاب بها، وأن يسخر من القيم، كما أن الريحانى رغم اختياره شخصية الرجل البسيط الفقير، لم يصور أبدا هذه الشخصية ذليلة أو مسحوقة، لم يصورها أبدا إلا محتفظة بالكرامة الإنسانية والتماسك والعفة والكبرياء.. فكان هذا يضفى على ضحك الضاحكين صفاء نفس وعزاء ونقاوة مشبعة بروح المرح الصاخب.

وكان مسرح الريحانى أيضا نموذجا للتقاليد المسرحية المنضبطة.. رفع الستار فى التاسعة والنصف بالضبط والمسرحية لا تتجاوز الساعات الثلاث بأى حال. الأسعار معتدلة، والمسرح يجرى على نظام الريبرتوار، أى أن المسرحية الجديدة تقدم للجمهور عدة شهور لا أكثر ثم تعود الفرقة لتقديم مسرحياتها السابقة كل ليلة مسرحية.. وهذا النظام يتيح للمسافر وللعابر وزائر القاهرة والسائح وحتى للمواطن المقيم أن يشاهد أيا من مسرحيات الريحانى على راحته، كما يتيح للشباب من كل جيل مشاهدة الريحانى فى مسرحيات لم يدركوها بحكم أعمارهم.

كان الريحانى يتبع نظام الريبرتوار هذا حفاظا على تقليد تتمسك به المسارح الكبيرة فى أوروبا كما التزم به مسرحا يوسف وهبى (رمسيس) وجورج أبيض.

ولكن الأهم من ذلك أن الريحانى احتفظ بتواضعه رغم نجاحه الساحق ولم يصبه الغرور أو الدوار بحيث يتعلق بالمسرحيات ذات البطولة الواحدة المطلقة، وقد كان هو بذاته مشاركا فى التأليف مع بديع خيرى ويستطيع ضغط سائر الشخصيات لحساب الدور الذى سيقوم به، ولكنه لم يفعل ذلك أبدا وكان حفيا بزملائه وقد ألف فريق

التمثيل من نخبة من ألمع نجوم المسرح فى زمانه ضمهم لفرقته، وكان بالاشتراك مع بديع خيرى يكتب لهم الأدوار الشيقة والعبارات الفكاهية فكان فى فرقة الريحانى من أساتذة الفن فى عصره مارى منيب وميمى وزوزو شكيب وسراج منير وعباس فارس واستيفان روستى وشرفنطح وحسن فايق وعبد الفتاح القصرى وبشارة واكيم وعدلى كاسب فكانت فرقة الريحانى أقوى الفرق المسرحية.

وهذه المواهب الكبيرة التى أحاطت به على المسرح لم تنتقص أبدا من مكانته أو سطوع نجمه، بل على العكس.. حملته هذه المواهب العملاقة على أكتافها فارتفع بها قدره وزاد بهم تأثيره وسحره.. لو كان الفنانون المعاصرون يعرفون!

نجيب الريحانى وفن التمثيل

تكرم علىَّ الفنان والناقد السينمائى أحمد الحضرى بأن ذكر لى أنى أغفلت أو نسيت فى مقال نجيب الريحانى، أحد أفلام الفنان الريحانى المفقودة . وكنت قد أحصيت أفلام الريحانى الستة الموجودة وهى «سلامة فى خير» (١٩٣٧) و «سي عمر» (١٩٤١) و «لعبة الست» (١٩٤٣)، و «أبو حلموس» (١٩٤٥) و «أحمر شفايف» (١٩٤٧) و «غزل البنات» (١٩٤٩).. وذكرت أن فيلميه المفقودين هما «ياقوت أفندى» (١٩٣٣) و «صاحب العزة كشكش بك» (١٩٣١) .. ولكن أحمد الحضرى أضاف إلى معلوماتى أن للريحانى فيلما ثالثا مفقودا إلى اليوم وهو فيلم «بسلامته عاوز يتجوز» (١٩٣٦) وتقاسم بطولته الريحانى والفنانة عزيزة أمير والفنان بشارة واكيم وقام بتأليفه بديع خيرى مع نجيب الريحانى ولحن أغانيه زكريا أحمد..

والفيلم صياغة سينمائية لمسرحية الريحانى وبديع «الدنيا جرى فيها إيه» وهى من مسرحيات كشكش بك الأخيرة .

فشكرا للأستاذ أحمد الحضرى، وها أنا أضيف اسم الفيلم المفقود إلى اسمى الفيلمين المفقودين الأولين فى التماسى أن تقوم بالبحث عنها أكاديمية الفنون وغرفة صناعة السينما والمركز القومى للسينما .. وهى الجهات التى أسعدتنا فى السابق بالعثور على أفلام كانت ضائعة، فوجدتها وحفظتها للأجيال فى أرشيف الفن السينمائى.

إن تراث الريحانى كله عالى القيمة ورفيع المستوى لما كان للفنان من مواهب فى التمثيل وعبقرية فى الحضور المسرحى والسينمائى .

كان الريحانى كما يصف أهل الغرب كبار نجومهم Superstar ، أى أنه كان نجما فريدا ..

ولم يكن الفنان الريحانى وحيد عصره، بل كان يتعرض لضغوط المنافسة من قمم مسرحية فنية عاصرت فشله ونجاحه.. وعلى رأسها أمير الميلودراما الساحر «يوسف وهبى» والممثل الكلاسيكى «جورج أبيض» الذى قدم على المسرح أروع الشخصيات المسرحية العالمية.. من «أوديب» إلى «عطيل» و «دون جوان»، وممثل الفودفيل الفكاهى الغنائى «على الكسار» .

وكان لكل منهم جمهوره ودنياه وشخصيته الفنية.. وكان وراء كل منهم المؤلف والمترجم والمقتبس أو فريق المؤلفين والمترجمين والمقتبسين .

وقد كان «بديع خيرى» هو المؤلف المشارك لنجيب الريحانى، وكان «أمين صدقى» هو مؤلف مسرح «على الكسار»، وكان «فتوح

نشاطى» و «حسن البارودى» يشاركان «يوسف وهبى » فى اقتباس أو ترجمة المسرحيات الميلودرامية الفرنسية .. فضلا عن «أنطون يزبك» الذى لا نعرف عنه كثيرا ونود أن نعرف عنه ممن يعرفه، وهو مؤلف مسرحية «الذبائح» الميلودرامية التى كانت أنجح مسرحيات الفرقة..

قصدت أن أقول أن «نجيب الريحانى» كان يتألق فى دنيا للفن تتألق فيها نجوم أخرى، وفى هذه الحالة ينشد الفنان التميز بلون خاص وبشخصية فنية خاصة.

وكان «يوسف وهبى» وفن الميلودراما قد ألحقا الهزيمة «بالريحانى» و «بديع» فى أوج نجاح مسرح رمسيس (١٩٢٣-١٩٢٩) حتى لجأ الفنانان إلى تجربة المسرح الغنائى بين النجاح والفشل حتى توصلا إلى صيغة الكوميديا الاجتماعية الواقعية الأخلاقية بمسرحية «الجنيه المصرى» (١٩٣١) ثم مسرحية «الدنيا لما تضحك» (١٩٣٤) و «حكم قراقوش» (١٩٣٦) و «قسمتى» (١٩٣٦) و «لو كنت حليوة» (١٩٣٨) و «الدلوعة» (١٩٣٩) و «إلا خمسة» (١٩٤٣).. إلى آخر روائع المسرحيات الريحانية .

وقد تعرض الريحانى للفشل والإفلاس وتجرع مرارتهما فى صدر حياته، وتعرض للفشل فى الحب والزواج وتجرع مرارة ذلك الفشل أيضا فى الشباب وبعده.. وكانت مسرحياته كلها تصور الرجل الصغير الفقير أو المفلس، وتصور الحب فى أحواله وأطواره .

وربما كان الرجل الصغير هو بطل عصر السينما والمسرح فيما بين الحربين العالميتين (١٩١٨ - ١٩٣٩).. فى السينما الأمريكية كان «شارلى شابلن» يصور هذا الرجل الصغير فى مواجهة الجبابرة..

ساخرا منهم، وكانت الواقعية الفرنسية فى السينما والمسرح تقدم هذا الرجل الصغير فى مواجهة الظروف القاسية والمحن.. وكانت السينما المصرية والمسرح المصري يتجهان ذات الاتجاه فى الكوميديا وفى الميلودراما أيضا .

ولكن الريحانى تميز بشخصية خاصة، حيث أنه كان ضعيفا ولكنه لم يكن خجولا .. وكان صغيرا ولكنه كان يشغب على الكبار بسخريته اللاذعة وكان يرد الاعتداء فى الحال، وهذا كان يضفى على شخصيته قوة فى الضعف. وقوة تنتقم حتى من ضعفه ذاته.. ولم تكن براءته واستقامة خلقه غيبة عن الدنيا أو سذاجة أو بلاهة وإنما كانت هذه البراءة وهذه الاستقامة تنطويان على ذكاء أهل الدنيا والعارفين بأحوالها والمتحايلين على الظلم فيها والمستعدين لصده .

هذه هى الشخصية التى اختارها وصورها «الريحانى» فى كوميدياته الاجتماعية فى المسرح وفى السينما.. فى «أبو حلموس» وفى «سلامة فى خير» وفى «غزل البنات»..

وكانت القوة الكامنة فى الضعف، وانقلاب الضعف إلى قوة فى لحظات الذروة الدرامية، تخطف القلوب وتتوهج بها موهبة «الريحانى» وحضوره.. وانظر فى ذلك مواقفه فى «لعبة الست» حين خانه الحب وتمرد على ذات قلبه وعلى حبه فانقاد له الحب ومال إليه قلب الحبيبة .

القوة رغم الضعف كانت سر «الريحانى» وسحره وكان يؤدى لحظات الانقلاب من الضعف إلى القوة، ولحظات الاكتشاف والاستنارة أو التضحية بقدرة على الإشعاع والتألق مؤثرة فى النفس.

وكان له على المسرح أكثر مما كان له فى السينما من تأثير بفضل ميزة الحضور فى المسرح وبفضل الاتصال الروحى بصالة غاصة بالناس تتطلع إليه مبهورة الانفاس وتنفعل بإنفعاله، وتعطيه من جنس عطائه الإنسانى الحار.

أتذكر «الريحانى» على المسرح حيث كنت ممن أسعدهم الحظ بمشاهدته فى الاربعينات وفى السنوات المعدودة قبل وفاته، وكان فى ذروة نجاحه، وكان من عادته فى أول ظهور له على المسرح أن يبدأ مقاطع حواره وهو فى الكواليس فيعرف الجمهور أنه يدخل المسرح بعد لحظة فيدوى التصفيق له وكان التصفيق هو الذى ينتزعه من الكواليس إلى دائرة الضوء وسط المنصة، أو كان التصفيق هو الذى يحضره أو يستحضره إلى المنصة. ولم يكن هذا تقليعة أو حذلقة من الفنان.. وإنما كان الفنان يرسم هذه الحركة من فن الإخراج المسرحى لأنه يعد المسرح لدخول الشخصية الأولى بالتصاعد التدريجى للأحداث المسرحية أو لأطراف الحكاية إلى ذروة يدخل الممثل على قمتها فيوثق الاتصال بين المنصة والصالة توثيقا يبهر الانفاس ..

ولم يكن «الريحانى» يشعر بأن حضوره المسرحى يكتمل إلا وسط فريق من النجوم وممثلى الصف الأول، ولم يكن وهو المنتج يضيق بنفقات فرقة مسرحية تضم عباس فارس ومارى منيب وحسن فايق وميمي وزوزو شكيب وعبدالفتاح القصرى وعدلى كاسب وبشارة واكيم وأحمد المصرى (شرفنطح) وغيرهم من النجوم، وكان يحلق على أجنحتهم القوية ويستمد منهم حرارة وقوة مثلما كانوا يستمدون منه حرارة وقوة .

وكان وهو المؤلف المشارك «لبديع خيرى» حريصا على توازن حضور هذا الفريق من النجوم فى سياق المسرحية لا تدفعه أنانية أو ذاتية بالاستئثار بميزة عن زملائه ..

وكان الريحانى صاحب قدرة عظيمة على إكمال النص المسرحى المكتوب بفن الممثل وأدوات الممثل، فكان كما يقول جيله من الفنانين يملأ المسرح بالحركة والاشارة وبانطباع الملامح، وكان كما يقولون يشبع المعنى ومضمون الكلمات، وكان مهندسا للنبراث ينظم منها ومن تنوعها قدرة تعبيرية تهز نفوس المشاهدين ووجدانهم وأفهامهم بالمفارقة الفكاهية أو بالموقف الساخر، أو بالشحنة الدرامية المثيرة .

كان «الريحانى» يدير الشخصية - إن صح التعبير - إدارة ذكية فى تتابع المواقف والأحداث، ويبنى سلوكها الدرامى بناء متصاعدا ومتراكبا وكاشفا .. فإذا الشخصية تقدم للجمهور بالتدريج نفسه، فى أطوارها المختلفة وفى المواقف المختلفة التى تصادفها فكأن المشاهد يكتشف أحوالها وأطوارها بنفسه وكأنه يفتح بابا إثر باب ليدخل دنيا الشخصية المسرحية ويرى بعيونها ويسمع بأذانها وينفعل لها كما ينفعل بها .

وقد بدأ «الريحانى» نجاحه بشخصية «كشكش بك» فى اسكتشات أو مسرحيات على منوال المسرح الشعبى أو المتجول أو من نوع الفصل المضحك، وهى مسرحيات تنتمى إلى نوع الكوميديا الخفيفة أو الفارس السهل أو المرتجل .

وفى تلك المرحلة أحس بجفاء الحركة الثقافية التى كانت تريد بناء مسرحها الثقافى، ووصف «محمد تيمور» مسرح «كشكش بك» بأنه «المسرح اللافنى» فى مقابل وصفه المسرح الجيد بأنه «المسرح الفنى»

.. ولكن «جورج أبيض» من جهة و «يوسف وهبى» من جهة أخرى أثارا غيرته الفنية حتى لجأ إلى خلع جبة كشكش بك ولحيته والبحث عن النجاح فى الميلودراما أو فى الأوبريت والمسرح الغنائى .

ولكن بعد ثورة ١٩١٩ وصعود الطبقة الوسطى وشعورها بالضغوط الاجتماعية للأسر التركية التقليدية وشعورها بزحف الفساد فى المعاملات، وشعورها بالترفع الطبقى للأغنياء .. اتجه «مسرح رمسيس» إلى الميلودراما الاجتماعية والأخلاقية.. ورأى «الريحانى» و «بديع» أن عهدا جديدا مدنيا يتكون بسرعة، وبه تتغير الظروف وتتغير العلاقات الاجتماعية والأخلاق، وقد أصبح المشاهد يقبل على المسرحيات التى تبين هذا التحول بفضائله وسلبياته، بضروراته واختياراته.. ولهذا نجح «مسرح رمسيس» بأطروحاته الاجتماعية، فاتجه «الريحانى» و «بديع» إلى الكوميديا الاجتماعية والأخلاقية، وإلى نفس المجال الاجتماعى ولكن بالفكاهة والسخرية معادلا موضوعيا للميلودراما الاجتماعية، وأخذ الفنانان يتصاعدان بروح الفكاهة والسخرية مسرحية بعد أخرى إلى قمة لم يسبق لكاتب أو فنان الوصول إليها فى التاريخ القصير للمسرح المصرى، ونفضا أيديهما من الهزل والهذر لمرحلة مسرحيات «كشكش بك»، واختارا شخصية الأفندى الصغير وما يعانيه فى مجتمع جديد وفى مجتمع طبقى وفى مجتمع غير برىء من الفساد.

وبذلك ارتفع الريحانى عن المستوى الذى كان مألوفا للكوميديا الخفيفة وكوميديا الصالون، وتنزه مسرحه عن الثرثرة اللبقة، وعن أحاديث الحب والزواج وصراع الجنسين، وأقام تراثا من الكوميديا الاجتماعية والأخلاقية، وتراثا للدعوة إلى تحديث المجتمع وتحرير

النفس من القيود . كان الريحاني يبدأ المسرحية أو الفيلم بتعداد ظروف سوء حظه، الزلزال يوم مولده، إصابة عينه يوم ذهابه للكشف الطبي، انتقاؤه سمكة وحيدة مسممة من بين مئات الأسماك السليمة (!).. ولكن المسرحية أو الفيلم ينتهيان نهاية سعيدة مع ذلك (!) .

وهو في تعداد ظروف شقائه وحظه يفتح صدره لكل سيء حظ من المشاهدين ليندمج مع شخصيته ويتعزى به، فإذا بلغ النهاية السعيدة ارتاح المشاهد لما توحيه النهاية من أمل لمن هو في ضيق أو ينتظر الفرج .

و «الريحاني» في سياق الحكاية من مرحلة سوء الحظ إلى النهاية السعيدة تتغير ملابسه ربما، وربما يتغير ماكياجه.. ولكن لاحظ قبل ذلك تغير شخصيته ونمط الحركة والنبرة، فهو ممثل قدير يسوق الشخصية من حال إلى حال بمهارة الربان يقود السفينة في مياه غير عميقة وفي بحار متغيرة ..

وقد اقتبس «الريحاني» و «بديع» مسرحياتهما من المسرح الفرنسي. نعم ولكن «بديع» فنان شعبي و «الريحاني» فنان شعبي.. فهل أحس أحد المشاهدين بالغربة في مسرح «الريحاني» وفي سياق المسرحية، أو هل أحس أحد المشاهدين بغربة شخصية «ياقوت» أو «حسنين كحك» أو «أستاذ حمام» في الأجواء المصرية الشعبية؟

لا .. وهذا يصدر عن روعة التأليف وصدقه وعن روعة التمثيل وصدقه ..

وقد ترك لنا «الريحاني» و «بديع» تراثا من روائع المسرح المصري وريبرتوار المسرح المصري، كما ترك لنا الفنان «نجيب الريحاني» تراثا من التمثيل الرفيع ومن التعبيرية الثرية في هذا الفن الجميل

الرائع، وملأ عصره بالمرح وترك للأجيال آثاره وطابعه وأسلوبه وإشعاعه المؤثر إلى وقتنا هذا .

فن الريحانى بعد خمسين سنة

خمسون سنة مرت بعد رحيل الفنان المسرحى الساخر نجيب الريحانى .. فأين اليوم موقعه من الفن .. وأين يكون موقعه من الفن فى مستقبل الأيام ؟ سؤال دارت حول محوره الندوة التى أقامها المجلس الأعلى للثقافة، وافتتحها الأستاذ الدكتور جابر عصفور، ونظمتها لجنة المسرح، وأسهم فيها نخبة من أساتذة الفن والنقاد والمؤرخين . وكأن الندوة كانت وقفة أو لحظة تأمل فى جو الكوميديا المسرحية اليوم .. وهو الجو الحافل بالظرف وبالتظرف، بالصادق وبالزائف من ألوان المسرح .. بالمضحك وبالمبكى من أحواله هذه الأيام، بالعظيم والمتعاظم من فنون الأداء، من البصير وغير المتبصر من أنوع الرؤى الفنية» «!» .. لحظة مع النفس ومع الذكريات ومع صورة الأيام الماضية وصورة أيام آتية.. لحظة وافقت وزامنت بالمصادفة أو الاتفاق أفول قرن من الزمان مضى، وشروق قرن من الزمان الآتى . بالغ أهل الغرب فوصفوها بأنها لحظة غروب ألف سنة مما يحصى من الزمان .. وبداية ألف من سنوات المستقبل . لحظة مع النفس والاجتهادات والذكريات، ومع ما كان من فارق وتفاوت بين آمالنا وانجازنا فى الفن والأدب والثقافة والابداع، وماكان لنا من أراء تحولنا عنها أو أثبتتها الأيام، أو فنون أدركها الذبول أو ازدادت تألقا بمرور الزمان ..

وفى هذه اللحظة الساحرة كنا مع أم كلثوم «كوكب الشرق» فى سهرة رأس السنة ورأس القرن ورأس الألفية.. التى دعتنا إليها الفنانة الكبيرة أنعام محمد على والكاتب محفوظ عبدالرحمن والمبدعة صابرين وعمار الشريعى الرائع .

كانت دعوة الفنانة أنعام لنا على شاشة صغيرة فى حجم الكفين.. من عجب أنها اتسعت لكل هؤلاء من ملايين المشاهدين مع أنها ضاقت بالتاريخ الحافل أو العريض للفنانة أم كلثوم ومعاصريها.. حتى طلب المشاهدون المزيد ..

وفى هذه اللحظات الفنية تداعت السير وأيام التاريخ، فكأنى أرى فى كواليس الشاشة الصغيرة أطياف الفنانين محمود مختار وسيد درويش ومحمد عبدالوهاب ويوسف وهبى ونجيب الريحانى وطه حسين والحكيم .

وكنت فى الواقع على موعد مع ندوة نجيب الريحانى وأقرأ له وأقرأ عنه .. كانت خواطرى كثيرة، حيث أنى من هذا الجيل الذى شاهد الفنان نجيب الريحانى بالعينين على المسرح وتابع إبداعه وهو ساخن وقابلته فى مكتبه مع زملائى الطلبة.

وقد بقى من نجيب الريحانى تسجيل إذاعى واحد بصوته وستة أفلام للسينما بطولته هى «سلامة فى خير » و «سى عمر » و «لعبة الست» و «أحمر شفايف» و «أبو حلموس» و «غزل البنات» وفيلمان مؤسسان على مسرحياته ولكنهما ليسا من تمثيله هما «الدلوعة » تمثيل فريد شوقى ونيللى و «حسن ومرقص وكوهين» تمثيل حسن فايق وعباس فارس وسميحة توفيق.

وبقى للفنان نجيب الريحانى أيضا عدد من مسرحياته التى

صورها التليفزيون، وقد ظهر التليفزيون بعد وفاة الريحانى فصور بعض هذه المسرحيات ببطولة عادل خيرى واحداها ببطولة فؤاد المهندس وشويكار، وهم أقدر الفنانين على التعبير عن روح شخصيات الريحانى ومواقفها المثيرة .. ومن هذه المسرحيات «إلا خمسة» و «لو كنت حليوة» و «٣٠ يوم فى السجن» و «الدنيا لما تضحك» و «السكرتير الفنى» ولكن الدكتورة ليلى أبو سيف فى كتابها «نجيب الريحاني وتطور الكوميديا فى مصر» كانت قد أحصت من مسرحيات الريحانى التي كتب أقلها بنفسه وأكثرها بالمشاركة مع بديع خيرى ثمانية وسبعين اسكتشا مسرحيا ومسرحية ! » .

وقد انتقل الريحانى بين ثلاث مراحل فى ابداعه الفنى فى تصورى:

المرحلة الأولى : هى مرحلة ابتداع شخصية العمدة الريفى الثرى «كشكش بك» ومغامراته مع ملذات المدينة الكبيرة وثعالبها من القناصة والنصابين وبائعي هذه الملذات من الأجانب الذين استوطنوا مصر بكثرة أيام الاحتلال البريطانى لمصر. استمرت هذه المرحلة من ١٩١٦ إلى ١٩٢٠ ثم تداخلت مع المرحلة الثانية لإبداعه، انتقل نجيب الريحانى إلى مرحلة جديدة من المسرح الغنائى بدأ بانتاج المسرحية الغنائية «العشرة الطيبة» «١٩٢٠» ولم يمثل فيها .. وهى تأليف المسرحي الكبير محمد تيمور ووضع موسيقاها الفنان الرائع سيد درويش .

وقد مثل بعدها الريحانى فى المسرحيات الغنائية «الليالى الملاح» و «الشاطر حسن» و «أيام العز» و «نجمة الصبح» وغيرها .

ولكن الريحانى وشريكه فى التأليف بديع خيرى كانا من الجرأة بحيث قررا فجأة التخلص من المشهيات والتوابل الموسيقية

والاستعراضية كما تجردت لغة الصحافة ولغة الأدب من المحسنات البديعية من طباق وجناس وسجع وترديد، وكما تجرد الغناء المصرى من التطريب والترديد والليالى وتطويل الحروف المتحركة، واللازمات الموسيقية وهو تطور تم بتأثير الفنان التعبيرى سيد درويش وألحان عبد الوهاب والسنباطى وزكريا أحمد ومعاصريهم والجيل الذى تتلمذ عليهم.

جرى الريحانى على نهج الفن الحديث وأبدع فى تياره . وتأثر به وأثر فيه بالانتقال الجسور إلى مرحلة المسرح الدرامى الخالص بلا زخارف استعراضية .

اتجه إلى المسرح الاجتماعى الفكاهى النقدي الذى حقق أكبر نجاح فى المرحلة الثالثة وكانت بداية المرحلة مسرحية «الجنية المصرى» ١٩٣١ .

وكان ذخيرة هذه المرحلة الرائعة اثنتين وعشرين مسرحية ألفها بالمشاركة وقام ببطولتها بين سنوات ١٩٣١ حتى رحيله ١٩٤٩ بنجاح متصل بلغ به القمة فى فن المسرح .

ومن أهم مسرحيات هذه المرحلة «الجنيه المصرى» و «الدنيا لما تضحك» و «الستات ما يعرفوش يكدبوا » و «الدلوعة» و «حكاية كل يوم» و « ٣٠ يوم فى السجن» و «ياما كان فى نفسى » و «حسن ومرقص وكوهين» و «إلا خمسة» .

ولابد أن أقول أن هذه المسرحيات من ذخائر المسرح المصرى وتراثه وريبيرتواره الذى لابد أن تقدمها مسارحنا للأجيال الجديدة والآتية فى القطاع العام والقطاع الخاص .

وقد تميز مسرح الريحانى فى مرحلته الأخيرة بأنه عقد البطولة

المسرحية للرجل الصغير في مأزق التيارات الجديدة فى المدينة الحديثة حيث ترتفع قيمة المال ازاء قيمتى العمل والتعليم .

الرجل والصغير فى فن الريحانى يحافظ على مثاليته فى دنيا مادية ويعانى من جراء ذلك ..

ولكن رجل الريحانى الصغير ليس هو الرجل الممتثل أو الضعيف، فهو مشاكس وساخر ومتهكم وأحيانا يرد العدوان.. وربما كان دفاعه المتمرد عن النفس عنصر قوة فى أداء الممثل يجذب الجمهور ويدعم حضور الممثل .

عاصر الريحانى المجتمع وهو فى حالة تطور من القديم للجديد، من تقاليد الريف إلى تقاليع المدينة، ومن الاقتصاد الريفى البسيط والمستقر إلي الاقتصاد المالى والصناعى والخدمى المعقد والمتقلب .

عرف معنى البطالة أو العمل بأجر زهيد، وواجهته تحديات المصالحة على المبادىء والضغوط الداعية للتنازل، وواجه ذلك بصمود ساخر وتهكم لا يخلو من حزن، فكأن صموده رسالة موجهة للمشاهدين .

الرجل الصغير فى ملتقى العواصف هو ماتعلق به فن الريحانى وأقبل على مشاهدته الجمهور العريض .

وكما هذبت أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب كلمات الأغنيات، فقد هذب الريحانى وبديع خيرى فى مرحلة المسرح الاجتماعى النقدى لغة المسرح والحوار ونقلا هذا الفن الجميل إلى مستوى يسمح بأن تجتمع لمشاهدته الأسرة دون تخوف من تعبير ناب أو خروج عن الأدب أو عن الذوق العام .

وقد أعجبنى فى مسرح الريحانى السخاء فى الانتاج فالمسرح لم يعتمد فى جاذبيته على نجم واحد إنما اجتمع علي منصته كل ليلة

إلى جانب الريحانى النجوم سراج منير وحسن فايق واستيفان روستى وعباس فارس وزكى رستم وعدلى كاسب وبشاره واكيم وعبد الفتاح القصرى ومارى منيب وميمي وزوزو شكيب إلى جانب الشباب محمد شوقي ومحمد الديب، وهى مجموعة من الممثلين والمواهب لا أظن أن مسرحا خاصا بعد الريحانى جمع مثلها ..

ولكن اجتماع هذه المواهب كلها لم يكن فى ظنى مجرد فكرة للانتاج وجذب الجمهور، وإنما كان أيضا فكرة للبناء الفنى للمسرحية، حيث تؤكد هذه الفكرة قوة الصراع بين التعليم والجهل، بين المال والعمل، بين الحب ومقتضيات التطلع الطبقى، بين الخير والضغوط المعاكسة.. إلى آخره .

وهى فكرة لتأكيد صورة المجتمع فوق منصة المسرح، وواقع المجتمع فى صورته على المسرح .. وتأكيد أن المسرح مرآة المجتمع، فهو مثل المجتمع .. تياراته المتصارعة تتمتع كلها بالقوة ويمثلها نجوم يقدمون الموضوع بتوازن مقصود .

وقد تمتع الريحانى بنجاح متصل فى المرحلة الأخيرة من حياته، وكان الاقبال على مسرحه لا ينافسه فيه أو يقاربه إقبال على المسارح المنافسة .

وكان دائما يطل بصوته قبل أن يطل بنفسه علي المسرح فيبدأ كلمات الحوار وهو فى الكواليس بصوته المميز فيتهيأ الجمهور لاستقباله بالتصفيق له «مقدما!» وقبل ظهوره .

فإذا دخل الريحانى إلى المنصة توهج الموقف المسرحى بحضوره القوى وألقى المسرح على الصالة مثل توهجه ونظير حرارته ومقابل حضوره .

هل أقول مثلما كان يقول كاتبنا الكبير يوسف ادريس ان المسرح

الناجح تشمله «حالة تمسرح» يشارك فيها الجمهور الفنانين، وان «حالة التمسرح» هذه حالة خاصة لا نظير لها فى الفنون الدرامية الأخرى، ولا تشاركه فيها السينما أو غيرها ..

إذا كان قول يوسف إدريس صحيحا فانى لم أشعر بمداه مثلما شعرت به في مسرح الريحانى فى تلك الأيام التى أثار فيها فنه الألباب والخواطر وانفعل به ومعه الجمهور العريض .

وقد كنا ونحن طلبة فى كلية الآداب جامعة الاسكندرية نقوم برحلات سنوية للقاهرة بتنظيم من الكلية، ونضع فى برامجنا دائما زيارة الهرم والمتاحف والأوبرا والسهر عند الريحانى فى مسرحه بحماس خاص .

وكنا من غرور الشباب وطيشه نطلب رؤية الاستاذ بالحاح قبل العرض أو بعده، زاعمين ومدعين أننا أتينا خصيصا من الاسكندرية للقاء به.. أو أننا نمثل إحدى مسرحياته فى الكلية ونريد سؤاله، فلا أذكر أن الاستاذ قابلنا مرة دون أن ينتقم من إلحاحنا على اقتحام خلوته بالتنكيت معنا وعلينا. نقف أمامه صفا نثرثر.. فيسألنا عن أسمائنا .

قال أحدنا «حمام يا أستاذ .. اسمى حمام » فضحك الاستاذ بمرح وقال : «تسمح لى أستلف اسمك» .. وهى العبارة التى قالها حسن فايق فى فيلم لعبة الست فيقول صاحبنا «تفضل » ! ولكن ما أمتع لحظات الضحك والمرح بعدها حين شاهدنا الأستاذ فى فيلم غزل البنات، وقد استلف فعلا اسم زميلنا العزيز وسمى نفسه «حمام» وأحاط اسمه ببعض ألوان التهكم التى أصبحنا نشغب على زميلنا بها، بينما كنا نضحك أيضا من شغب الأستاذ علينا بهذا

الأسلوب الفكاهي، حيث نشعر أنه يتهكم من زميلنا في سياق تهكمه علي نفسه، وأنه يقصدنا جميعا ويخاطبنا خطابا مباشرا ساخرا ومداعبا، وكأنه يذكرنا باللقاء أو يهدينا تذكارا رقيقا ومشاغبا للقائنا به«!».

وهل يمكن أن ننسى تلك الأيام التى كنا فيها نقرأ مسرحيات شكسبير في الفصل وتوفيق الحكيم فى البيت ونذهب الى مسرح الريحانى فى الليل ونصر على شراء التذاكر بأسعار مخفضة لأننا «الطلبة» «!» .

أيام لا تنسى .. ولولا أننا عشنا أوقاتها الجميلة ثم ذكرياتها الغالية لما اكتسبنا من المرح وحب الفن فى ربوعها «الحصانة » والجلد والصبر على ما تبلونا به الأيام على أيدى مديرين للمسارح من فلول البيروقراطية الغاربة بإذن الله، ممن يتفاخرون بالجهل بقوانين وتقاليد التعامل مع الابداع والمبدعين وأصول اللياقة فى التعامل مع الفن وأهل الفن، وممن يتباهون بادعاء الحرص على المال العام بالمساومة على خفض التكلفة واختيار الغث فيهدرون المال العام بتمويل الفشل والانفاق على الترهات والاستثمار فى الكساد واهدار مال الدولة فى التفاهات واضاءة الفراغ وتزيين السلبى والغائب وغير الموجود .

ولكن الأدهى من مثل هذا المدير مدير للمسرح يجهل حتى قوانين البلاد والقانون المنظم للتعاقد مع المبدعين حيث أن المؤلف يا حضرة المدير لا «يبيع» مسرحياته . والمؤلف محصن ضد «عقود الاذعان» بالقانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ المسمى «قانون حقوق المؤلف» وأحكام القضاء، وعلى مقتضى هذا القانون لايجوز «بيع» المسرحية، ولا يجوز إلا التعاقد بين المؤلف والفرقة المسرحية على «نقل حق

استغلال » المسرحية بتمثيلها فقط مدة محدودة أقصاها خمس سنوات فى ذات الفرقة المتعاقدة مع المؤلف دون غيرها، ومن الغريب أن زيادة الأجر التى اقترحها المخرج لى تسمى فى ثرثراتكم الصحفية «طلب أجرين» !.

وردى على زعمكم أنى لا أقبل التعامل مع مسرح لا يعرف أقدار المبدعين ويهاترهم مديره مهما كان المقابل.. فطب نفسا وقر عينا بذلك ..

سيدى الوزير .. أرجو رجاء ملحا وأنت المبدع الفنان والمثقف والجنتلمان أن تنظم وزارتكم دورة تدريبية كلما اقتضى الأمر للسادة مديرى المسارح الذين يحتاجونها لتعريفهم بالقوانين المنظمة للتعامل مع المبدعين والأدباء والفنانين وأصحاب العطاء الثقافى . وأيضا ايضاح أساليب التعامل اللائق الواجب اتباعها عن تعامل أجهزة الثقافة مع الفنانين والأدباء والمبدعين والمثقفين فهذا واجب وضرورة بعد ما نلاقيه من بعض الموظفين .. ولكم الشكر الجزيل .

حديث المرأة عن المرأة فى المسرح

ضمن أعمال المؤتمر السنوى «لأساتذة المسرح فى الجامعات والمعاهد العليا الأمريكية» بواشنطن .. أقيمت لأول مرة ندوة علمية عن المسرح المصرى بعنوان «قضايا فى المسرح المصرى» دعا إليها ورأس جلستها البروفيسور «رالف بلاستنج» وشارك فيها البروفيسور «مارفن كارلسون» والدكتورة «دينا أحمد أمين» الاستاذ الزائر بجامعة بنسلفانيا وكاتب هذه السطور .

وقد قدم «د. بلاستنج» المتحدثين .. داعيا الحضور من أساتذة المسرح العمل على تضمين منهج «المسرح العالمي المقارن» دروسا عن المسرح العربى والمسرح المصرى الذى لم يسبق لأكثر الجامعات والمعاهد العليا الامريكية الاهتمام به فى أقسام المسرح وفى دراسات الدراما المقارنة والمسرح المقارن .

وكان البرفيسور كارلسون، قد قام فى العام الماضى بتدريس المسرح المصرى فى قسم الدراسات العليا للمسرح الذى يرأسه، واستهل حديثه بقوله : عندما قدمت مشروعى لتدريس المسرح العربى لطلبتى من خريجى قسم المسرح بالجامعة، واجهتنى أسئلة متعددة مثل : وهل يوجد مسرح عربى ؟! يعنى مكتوبا باللغة العربية ؟! ويقولون : كنا نحسب أن الاسلام يحظر المسرح (!) .. ولكنهم بعد الدراسة أصبحوا من أصدقاء المسرح المصرى والعربى .. وقد تحدث كارلسون عن تجربته فى تدريس المسرح العربى، وأنهى حديثه عن تجربته فى تدريس المسرح فى الجامعات الأمريكية بقوله : «هيا اذهبوا وانشروا على لسانى أنى أحببت المسرح العربى، وأجد فيه فائدة للمسرح الأمريكي والدراسات المسرحية الأمريكية ..

وربما يكون لكلمة البروفيسور أثر واسع لو اتفقت جهودنا مع جهوده فى «تهيئة المراجع العلمية وكتب التعريف بالمسرح العربى باللغة الانجليزية لنضع أمام الدارس مكتبة علمية مصرية عن المسرح العربي إلى جانب المكتبة العلمية للمستشرقين » . . ولا تخفى أهمية ذلك على أحد ..

وفى الندوة فاجأتنا الدكتورة «دينا أمين» بحديث شيق وزاخر بالمعلومات عن «المرأة المصرية فى المسرح العربى» .. أضافت به إلى

معلوماتنا جديدا.. وأعجبنى فى حديثها أنها من زاوية المرأة فى فن المسرح قد وضعت أمام الحضور - بين السطور - القيمة الحضارية والعصرية للمسرح المصرى، باعتباره منبرا للتنوير سبق إلى وضع المرأة فى المكان الاجتماعى اللائق، وكان هذا يذكرنى بموضوع مسلسل «أم كلثوم» الذى جذب الجماهير بفضل رؤيا الفنانة «إنعام محمد على» والكاتب اللامع «محفوظ عبدالرحمن» وفحواه أن التقدم الاجتماعى الحضارى كان دعامة الصعود للنجمة أم كلثوم، كما كان ابداع الفنانة أم كلثوم من روافع الصعود الحضارى للمجتمع المصرى فى القرن العشرين .

من نفس زاوية النظر قدمت «الدكتورة دينا أمين» دراسة للقيمة فى المسرح المصرى بإضاءة دور فناناته وبطلاته ..

وقد بدأت دينا حديثها بدحض الوهم الشائع فى الغرب عن المرأة فى الاسلام، وأكدت أن الإسلام أعطى للمرأة حقوقا كثيرة.. كان منها إدارة مالها والوراثة والتعليم والموافقة على عقد الزواج.

ففى القرن التاسع عشر انضمت المرأة فى مصر إلى المدارس.. وأنشئ أول اتحاد نسائى سنة ١٩٢٣، وفى ١٩٢٦ تخرجت أول مصرية فى كلية الطب بجامعة لندن، وتخرجت أول دفعة من الفتيات فى جامعة القاهرة سنة ١٩٣٣، وفى منتصف القرن العشرين احتلت الفتيات نصف فصول التعليم بمصر.. (كما أصبح للمرأة مكان فى الوزارة والبرلمان والمناصب العليا).

وبعد أن تحدثت عن المسرح الفولكلورى المتجول غير الواقعى الذى لم تشارك فى إبداعه المرأة، وكان الرجال فيه يقومون بالأدوارالنسائية.. انتقلت إلى المسرح الحديث الذى بدأ بالفنان

يعقوب صنوع، وقد قدم فى مسرحه (١٨٧٠) أول ممثلتين مصريتين هما ميليا دايان وأختها.. وفى نهاية القرن التاسع عشر كان الجمهور قد اعتاد قبول النساء كممثلات على مقتضى الاتجاه إلى «الواقعية».

وانتقلت «دينا» إلى القول بأن أول نجمة مصرية للمسرح كانت «منيرة المهدية». وقد تألق نجمها أولا كمغنية سنة ١٩١٥، ثم أصبحت أول امرأة مالكة ومنتجة ومديرة فنية ونجم لفرقة للمسرح الغنائى، صمدت للمنافسة مع أكبر رواد المسرح من الرجال حتى داهمتها أزمة ١٩٣٠ (التى كانت السبب فى إغلاق مسرحها ومسرح رمسيس للفنان يوسف وهبى أيضاً).

وقد سبقت منيرة المهدية فى مرتبة النجمة المسرحية الفنانة «فاطمة اليوسف» التى كانت فى القمة حتى اعتزلت وأنشأت مجلة «روز اليوسف» سنة ١٩٢٥.

وبعدها ارتفعت إلى القمة الفنانة «عزيزة أمير» ولم تكتف النجمة بإبداعها والريادة فى المسرح وإنما أنتجت أول فيلم مصرى فى السينما الصامتة وكانت بطلته، وهو فيلم «ليلى» سنة ١٩٢٧، الذى حقق نجاحاً ساحقا، وعرفت عزيزة أمير بأنها أول «سينمائية».

ثم انتقلت «الدكتورة دينا» لعرض صورة الفنانة «فاطمة رشدى» (١٩٠٨-١٩٩٧) التى أحبت دعوة الصحف لها بلقب «سارة برنار الشرق» وقد صعدت إلى مرتبة النجوم مبكرة، والتقت بالمخرج الشهير عزيز عيد الذى علمها ودربها على تقنيات التمثيل ثم تزوجها.

وقد أسس الاثنان فرقة فاطمة رشدى سنة ١٩٢٧ التى قدمت روائع الريبرتوار المسرحى العالمى والمصرى وقررت لأول مرة إصدار تذاكر مخفضة للطلبة. وقد أحدثت فاطمة رشدى فى المسرح ما لم

يسبق له مثيل.. وهو قيامها بتمثيل أدوار الرجال، فمثلت شخصية «هاملت» وشخصية «مارك انطونيو» فى مسرحيتى شكسبير (هاملت وانطونيو وكليوباتره) كما قامت بدور قيس فى التراجيديا العربية «مجنون ليلى».

وقد قامت فاطمة رشدى بالإخراج ورئاسة فرقتها. وبالإخراج والتمثيل وكتابة السيناريو للسينما. وقامت سنة ١٩٢٧ ببطولة الفيلم الصامت «فاجعة على الهرم». وفى سنة ١٩٣٣ قامت بالبطولة وأخرجت وكتبت سيناريو فيلمها الثانى: «الزوج».. وقد توفيت سنة ١٩٩٧ فقيرة ووحيدة.. كما ذكرت الباحثة.

واستطردت المتحدثة فذكرت أن ثورة ١٩٥٢ وضعت الثقافة والتعليم ضمن الأولويات المتقدمة بهدف بناء دولة حديثة، وشاركت المرأة بذلك فى كل المجالات المهنية، وقد أصبحت الممثلات اليوم من خريجات التعليم العالى والجامعى، وشاركن فى الإبداع وفى إدارة المسارح..

ثم ذكرت الباحثة أنه فى سنة ١٩٩٨ أنشأت مجموعة من الفنانات «ورشة عمل» لإعادة كتابة الحكايات العربية من زاوية نظر جديدة، وقد سمت المجموعة نفسها «المرأة ومنبر الذاكرة» ودعون إلى: «استعادة التوازن للذاكرة الجماعية التى اهتزت بسبب استبعاد المرأة وتهميش فئات اجتماعية أخرى».. إذا صحت ترجمتى لأهداف الفريق عن اللغة الإنجليزية التى قدمت «دينا» بحثها بها.

وتعمل مجموعة الفنانات على مراجعة صورة المرأة فى ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية المصرية، وتحليل تلك الصورة وإعادة

صياغتها، ثم إعادة روايتها بأسلوب الانشاد الفولكلورى للحكايات والملاحم الشعبية على آلة الربابة.

هذا كان البحث الذى قدمته الفنانة الشابة الدكتورة دينا أمين ورحب به الحضور.. حيث ارتبط بحثها من جهة بجانب مهم من المسرح المصرى كما ارتبط من جهة أخرى بالاهتمام المتزايد اليوم فى العالم بقضية المرأة.

وربما كان البحث قد أضاف إلى معلوماتنا أشياء، ولكن أهميته فوق ذلك تتمثل فى هذه الظاهرة التى تريد الباحثة أن تلفت النظر إليها، وهى ظاهرة اقتحام الفنانة المصرية فى وقت مبكر الأجواء الفنية الرقيقة.

وتلفت الباحثة نظرنا إلى أن ما نعرفه من سبق عزيزة أمير إلى إنشاء السينما المصرية وسبق فاطمة رشدى إلى قيادة الفرقة المسرحية. لم يكن من تحصيل الحاصل أو مما يجوز أن ننظر إليه نظرة عابرة أو أن نأخذه مأخذ الحدث العارض أو نتداوله تداول الأنباء العادية.. وإنما يجب أن نتوقف عنده لنتأمله فى سياق اجتماعى غير موات.. ذلك السياق الذي وصفه كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فى رائعته «بين القصرين» فقدم لنا نساء الطبقة الوسطى التقليدية فى الأحياء الشعبية للقاهرة فى نفس الزمن.. أى فى أوائل القرن العشرين، ممثلات للتقاليد المتزمتة فى طاعة الرجل طاعة لا تسأل ولا تتساءل حتى فى اختيار الزوج أو الخروج من البيت.

فدعتنا الباحثة إلى وقفة للتأمل والنظر مليا فيما صنعت رائدات فن المسرح والسينما، كما دعت الحضور الفنى الجامعى الأمريكى

إلى القياس على ذلك عند تصور الصورة المسرحية المصرية فى القرن العشرين.

وقد طالعتنا الأنباء حديثا بتعيين الدكتورة نهاد صليحة عميدة لمعهد النقد الفنى ونتمنى دائماً أن نلتقى بمواهب جديدة فى التأليف المسرحي إلى جانب فتحية العسال ونادية البنهاوى، وفى الإخراج السينمائي إلى جانب إيناس الدغيدى والفنانة الفائزة هذا العام بجائزة الإخراج التليفزيونى «أنعام محمد على» عن مسلسل أم كلثوم «فنانة كل العصور».

وقد كنت فى مدينة سوسة التونسية حيث شاركت فى ندوة «المسرح والمرأة» ضمن المهرجان السنوى للمدينة وعجبت من تدفق الهجوم النسوى الفنى على احتكار الرجال للمسرح، وتهميش المرأة وغربة النساء فى فن التأليف وفى فن الإخراج، وان كن فى فن التمثيل يلقين الترحيب.

ولكنى أرى أن قضية المرأة فى المسرح لها جانبان.. وهما المرأة كمبدعة مسرحية، والمرأة كموضوع مسرحى.

وقد قلت فى ندوة سوسة أنه «مادام التأليف المسرحى إلى الآن هو فن يكاد يحتكره الرجال فلابد أن يكون شاغله الأكبر هو المرأة!» فاعترضت الحاضرات على التلميح، ولكنى ألاحظ أن الرجال المبدعين هم الذين صوروا أروع الصور الأدبية للنساء.. «أنتيجون» وهى الشخصية التي أبدعها سوفوكليس و«ميديا» أبدعها «يوريبيدس» و«الليدى ماكبث» صورها شكسبير و«كليوباترا» شكسبير وأحمد شوقى و«فيدرا» الشاعر الفرنسى راسين، و«نورا» و«هيدا جابلر» إبسن، و«ماجور باربارا»، و«القديسة جون» برنارد شو، و«ايزيس» و«شهرزاد» توفيق الحكيم.

هل أستمر؟.. عشرات ومئات الشخصيات النسائية اللامعة صورها وكتبها الرجال..

فهل يا ترى يستطيع الإبداع المسرحى النسائى فى المستقبل أن يهدى فن المسرح عشرات ومئات شخصيات الرجال فى مستوى يوازى إبداع الرجال أو أفضل، من حيث أن للمرأة نظرة نقدية للرجل فى المعتاد، أو زاوية نظر خاصة للرجل الطيب أو الشرير، والمستبد أو المظلوم، المحب أو المنتقم، الغيور أو اللامبالي.. فهل يصورن لهؤلاء صورا جديدة لم يسبق إلى تصويرها المؤلفون الرجال؟!

هل ننتظر أقلاما نسائية فى المستقبل تكشف الجديد فى شخصية الرجل، أو ترسم للرجل أو للمرأة صورا جديدة لم نألفها؟

لماذا لا؟!.. إن العالم كله يتغير، وفى الكتاب الأخير للدكتور المفكر حسين كامل بهاء الدين وزير التربية والتعليم السابق أشار لقرائه إلى أن التكنولوجيا الحديثة تتطور كل ثمانية عشر شهرا«!» فهل نحسب أن الفن سيبقى ثابتا لا يتغير أو يتطور مع مرور السنين؟..

بعد تسعة عشر قرنا من ميلاد المسرح الإغريقى اخترع الألمان المطبعة لتكون راويا جديداً للقصص وشارحة للعلوم، وبعد أربعة قرون فقط من اختراع المطبعة اخترعت السينما، ولكن بعد نصف قرن من اختراع السينما نشأ التليفزيون، وبعده بأقل من عشرين سنة كان الفيديو ثم الفضائيات والانترنت.. وتسارعت وتائر التطور فى وسائل نشر القصة والمسرحية والدراما.

فهل ننتظر من المسرح فى هذا السباق أن يتنحى جانبا ولايبحر فى التيار بوتائر العصر؟!

لقد كانت مهنة الطب مهنة، يحتكرها الرجال قرونا طويلة، ثم أصبحت اليوم مهنة مشتركة بين الرجال والنساء.. وظلت مهنة

التأليف المسرحى ومهنة الإخراج المسرحى مهنتين يحتكرهما الرجال زمنا، فهل تصبحان من المهن التى تشارك فيها المرأة بنصيب كبير؟!

قلت للدكتورة «دينا» بعد الندوة لقد أصبحت أستاذة ومخرجة وباحثة فى العلوم المسرحية.. فلماذا لا تفضلين التمثيل على ذلك كله؟

قالت: «هل ترانى أضيف إلى التمثيل ما لم تسبقنى الممثلات إليه؟».

وفى مقهى الفندق قلت لصاحبى: «إن معظم المراجع العلمية الأجنبية - أى المكتوبة بلغات أجنبية وبأقلام المستشرقين من الأجانب عن المسرح المصرى أو العربى تهتم أكثر ما تهتم بالدراما أى بالنصوص المسرحية، حيث إن الكتاب والمسرحية عادة ما تكون متوافرة وموجودة بالمكتبات الجامعية الأوروبية، ودراسة النصوص دون الإلمام بالعروض المسرحية والحركة المسرحية بوجه عام هى أقرب إلى النظر إلى الصورة من زاوية نظر واحدة وثابتة.

لذلك تكتسب الأبحاث والدراسات المصرية، التى يكتبها نقاد ودارسون قد عايشوا الحركة المسرحية، أهمية خاصة فلا يستغنى عنها الباحث، ومن ثم أهمية ترجمة دراسات د.محمد مندور ود.على الراعى ود.نهاد صليحة ود.نبيل راغب وغيرهم من أصحاب الدرامات الرفيعة إلى اللغات الأوروبية لتكون أساس الدراسات الأوروبية للمسرح العربى فى المستقبل.

منيرة المهـدية
فى دور كليوباترة

أصدر «المركز القومى للمسرح» عدداً خاصا من مجلته الشيقة «تراث المسرح».. عن مسرحية «كليوباترة ومارك أنطوان» التى قدمتها على المسرح فرقة السيدة «منيرة المهدية» وافتتحت للجمهور مساء الخميس ٢٠ يناير سنة ١٩٢٧ على «مسرح برنتانيا».

وقد جمعت المسرحية المتازة بين ابداع «ملكة الطرب» منيرة المهدية «ومطرب الملوك والأمراء» محمد عبدالوهاب وألحان النابغة سيد درويش.. وطيف الملكة المصرية التى ظلمها الرومان «كليوباترة السابعة» الشهيرة.

المركز القومى للمسرح، بالتخطيط العلمى الذى يتبعه رئيس المركز الدكتور أسامة أبو طالب، يطرح علينا فى هذا العدد الخاص للمجلة جوانب هذا الموضوع المهم، ويشاركه بالبحوث والدراسات من الكتاب والمفكرين الوزير الفنان فاروق حسنى، وصاحب موسوعة تاريخ مصر الدكتور الراحل سليم حسن، والدكتور أحمد عتمان والكاتب المسرحى أبوالعلا السلامونى والمخرج أحمد زكى والدكتور محسن مصيلحى.. ونخبة من الدارسين ونقاد المسرح.

وقد ألقى كتاب المجلة إضاءات جديدة على سيرة كليوباترة فى التاريخ، وعلى النص المسرحى المهم الذى قدمته منيرة المهدية من تأليف «الأديب سليم نخلة» و«الاستاذ الشيخ محمد يونس القاضى»، وعلى الألحان التى وضعها سيد درويش للفصل الأول وختام الفصل

الثانى قبل وفاته سنة ١٩٢٣.. وألحان الفصلين الثانى والثالث التى أبدعها محمد عبدالوهاب سنة ١٩٢٦.

وكانت وفاة سيد درويش قد أجلت مشروع المسرحية الموسيقية عدة سنوات إلى أن استشارت السيدة منيرة المهدية الشاعر الكبير أحمد شوقى فأشار عليها بأن تعهد بتلحين باقى المسرحية إلى الموسيقى الشاب محمد عبدالوهاب، فعهدت إليه بذلك واسندت إليه دور انطونيو.

وقبل أن نسترسل فى هذا الموضوع أريد أن أقدم تحفظا على الصورة التى رأيناها «للسيدة منيرة المهدية» فى المسلسل التليفزيونى الرائع «أم كلثوم»، وأريد أن أعارض كاتبه المبدع «محفوظ عبدالرحمن» الذى ظلم فى رأيى شخصية منيرة المهدية، وعلى المخرجة الرائعة أنعام محمد على التى صورت من خلال الكاميرا صورة المطربة.. كما شاركت فى ظنى الممثلة القديرة نادية رشاد بظلم منيرة، وهى تقوم بدورها، وذلك بابداعها فى تصوير الشخصية السلبية للفنانة، كما صورها الكاتب وصورتها المخرجة.. وكانت نادية رشاد - كلما أبدعت فى تصوير الشخصية تزيد الصورة ظلما فوق ظلم الكاتب الكبير لها«!».. ولكن ما حيلة الفنانة نادية رشاد فى ذلك، تريد أن تقدم أفضل ما عندها فى تصوير شخصية المطربة، وكلما أبدعت فى ذلك تزداد تألقاً، وتزداد ظلما للجدة الفنانة منيرة «!» أكرر إعجابى بمسلسل «أم كلثوم» وبالكاتب والمخرجة والممثلة نادية رشاد والطاقم الفنى كله، ولكنى أطالبهم بتصحيح صورة منيرة المهدية فى مسلسل جديد يحمل اسمها ويشتركون فى بنائه، ينصف شخصية المطربة وسيدة المسرح الغنائى ويصور عطاءها الفنى البديع.

والعدد الخاص لمجلة «تراث المسرح» يقدم صفحة من عطاء منيرة المهدية الفنى، خاصة مسرحيتها الغنائية «أو الموسيقية إذا أحببت» التى نقدمها هنا.

ولعل أنسب شهادة على المسرحية هى تقرير شاهد العيان، الناقد والكاتب الراسخ الكبير «فكرى أباظة» فى «مجلة الفنون» عدد الأحد ٢٨ يناير سنة ١٩٢٧ وقد كتب مقاله ليلة الافتتاح ذاتها يوم ٢٠ يناير ١٩٢٧ كتب فكرى أباظة بحماس للمسرحية:

«الساعة الواحدة بعد نصف الليل وأنا لا أملك أن أنام قبل أن أؤدى واجبى نحو الحق ونحو الفن «!»»:

«منيرة المهدية وعبدالوهاب يغردان تغريد البلابل، والجمهور يضج ضجيج الإعجاب العنيف بعد أن أخذته الدهشة كل مأخذ، واستولى عليه الذهول أمام الفن والسحر الحلال «!!» مجرم فى حق نفسه وحق الفن من لا يشاهد رواية كليوباترة فى الحال، ومجرم فى حق النبوغ والعبقرية من لا يبادر بإذاعة هذا النصر الحاسم والنجاح البالغ عنان السماء «!» البوليس يمنع الزحام عند الباب - ووزراء ثلاثة فى المسرح، ونواب من جميع الأحزاب، وفضلاء من كل الطبقات يجتمعون فى حفلة موسيقية خارقة للعادة فى جاذبيتها وفى خفتها، وفى احكامها.. يهنئ بعضهم بعضا بنجاح الإئتلاف، بين ملكة الفن والطرب (منيرة) وملك الفن والطرب (عبدالوهاب)..».

هذا الحماس من الكاتب الكبير ربما يذكرنا بموجة الحماس التى صاحبت اللقاء الفنى التاريخى بين عبدالوهاب وأم كلثوم بعد ذلك بأربعين سنة حتى سماه أحد النقاد «لقاء السحاب»«!».

وكان ثناء فكرى أباظة على المسرحية الغنائية قد ترددت أصداؤه

فى تعليقات صحفية كثيرة بأقلام الفنانين والنقاد الكبار ومنهم «محمد عبدالمجيد حلمى» (مجلة المسرح) و«محمد على حماد» (جريدة البلاغ) والفنان «محمد عبدالقدوس»..

أخرج المسرحية الفنان عبدالعزيز خليل الذى عرفناه فى جيلنا ممثلا مسرحيا وسينمائيا، وكان الإخراج يسمى «الإدارة الفنية» والمخرج يدعى «المدير الفنى» ولعل هذه التسمية أقرب للكلمة الإنجليزية «Director» فمن أين أتت كلمة «الإخراج» ومتى شاعت يا أهل الفن أفادكم الله؟

وقد ذكرت الإعلانات عن المسرحية أن الأوركسترا قيادة المسيو «بنزو جرزا» والألحان «الكورال» رئاسة «محمد فهمى أمان» وجوقة الراقصات الاستعراضية برئاسة مسيو بورجيه المصمم والمدرب فيما أظن.

ذكرت الإعلانات أيضاً الرحلة التقليدية للمسرحية إلى الإسكندرية بورسعيد والزقازيق وطنطا.. وكانت الفرق المسرحية كلها تقوم بزيارة الأقاليم بانتظام.

والعجيب أن منيرة المهدية اختلفت مع محمد عبدالوهاب.

بعد مدة من العرض والنجاح (فى مايو ١٩٢٧) وتنحى عبدالوهاب عن القيام بدور انطونيو فدعت منيرة المهدية السيدة المطربة «فتحية أحمد» للقيام بدور «كليوباترة» وقامت هى بدور انطونيو«!».

وربما لم تكن منيرة سابقة إلى هذا التقليد الغربى، فقد قامت «فاطمة رشدى» أحيانا بدور «قيس» فى مسرحية أحمد شوقى «قيس وليلى» بينما قامت «فردوس حسن» أو «زينب صدقى» بدور ليلى..

وكان هذا التقليد يرمى إلى إثارة دهشة المتفرج بمجرد الإطلاع على الإعـلان مما قد يحفزه لمعاودة مشاهدة المسرحية«!»..

أو ربما كانت هذه الجرأة على تمثيل أدوار الرجال هى من قبيل إظهار قدرة الممثلة ومداعبة مشاعر الجمهور«!».

وربما يعرف أهل الفن أن الممثلة الفرنسية الشهيرة «سارة برنار» قد قامت بدور ابن نابليون «النسّر الصغير» قبل ذلك، وكان الصبية والشباب الصغار يقومون بالأدوار النسائية على المسرح دائماً فى عصر شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦).

ومنيرة المهدية (١٨٨٥-١٩٦٥) ولدت بمحافظة الشرقية، وفى ١٩١٧ كونت أول فرقة مسرحية غنائية تحت إدارتها، كانت تؤدى فيها مسرحيات سلامة حجازى وتقوم بأدواره (الرجالية) وتغنى ألحانه..(!) ثم انضم لها المؤلف فرح انطون وأشار عليها بالاتجاه إلي الأوبرات العالمية بألحان مصرية.. فقدمت «كارمن» بتلحين كامل الخلعى، ثم قدمت أيام ثورة ١٩١٩ عدة مسرحيات غنائية وطنية من تأليف محمد يونس القاضى وبديع خيرى وتلحين داود حسنى، ولحن لها محمد القصبجى ورياض السنباطى.. ثم اشترك عبدالوهاب فى تلحين «كليوباترة» التى بدأها سيد درويش.

وقد حرصت المجلة الثقافية «التراث المسرحى» على دراسة النص المسرحى وعلى تقديم صورة كليوباترة التاريخية، كما يراها سليم حسن ودراسة التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى بداية القرن العشرين بقلم الدكتور السيد بهنسى.. إلى آخر هذه الدراسات المحيطة بالموضوع.

ولعل من أهم ما تثيره دراسات العدد الخاص من المجلة فى خاطرى هو نجاح المسرح المصرى فى العشرينات من القرن العشرين.

لقد اعتدنا أن نقرأ فى أدبيات النقد للمسرح المصرى عن نهضة المسرح فى الستينات وكأنها طفرة مفاجئة أو طارئة أو بغير أساس أو عمق تاريخى. وهذا ربما لا يعكس الصورة الصحيحة للسياق المسرحى المصرى، أو ربما يهون من شأن نهضة المسرح المصرى فى العشرينيات.

لقد بلغ المسرح المصرى بعد ثورة ١٩١٩ ذروة عالية بسبب اهتمام المجتمع بكل فئاته وطبقاته بتحقيق الاستقلال عن تركيا العثمانية وعن أوروبا المستعمرة...

وقد رفض المجتمع ورفضت طليعته المثقفة تحقيق الاستقلال بالعزلة والانفصال والانقطاع عن العالم، وإنما رأت أن تأكيد الهوية يتحقق ببناء الثقافة الوطنية.. فى مجال التعليم بانشاء الجامعة والمدارس، وفى مجال النظام الاجتماعى بالتشريع الحديث، وفى مجال الاقتصاد بالتمصير، وفى مجال الصناعة ببناء صناعة وطنية، وفى مجال الفنون بازدهار الشعر والقصة والمسرح والسينما والغناء والنشر وتأكيد الهوية الثقافية.

وهكذا تلقى المسرح الدعم من الجمهور ومن الدولة، ومن الحركة الثقافية.. فكان النجاح الخارق وغير المسبوق لمسرح رمسيس «يوسف وهبى» الأخلاقى والاجتماعى، ومسرح «الريحانى» الغنائى، ومسرح «اخوان عكاشة» الموسيقى ومسرح «على الكسار» الفكاهى، ومسرح «فاطمة رشدى» الدرامى، ومسرح «منيرة المهدية» الغنائى..

وانضم للحركة المسرحية المتدفقة مبدعون كبار على رأسهم الشاعر الكبير أحمد شوقي، وشاعر العامية بيرم التونسى، والكتاب المرموقون إبراهيم رمزى وأمين صدقى وتوفيق الحكيم وأنطون يزبك ومحمد تيمور ومحمود تيمور، ومن النجوم يوسف وهبى ونجيب الريحانى وجورج أبيض والكسار ومنيرة المهدية وفاطمة رشدى وعبدالرحمن رشدى المحامى وعزيز عيد، ومن الموسيقيين سيد درويش وكامل الخلعى والسنباطى والقصبجى ومحمد عبدالوهاب وداود حسنى وأحمد صدقى وزكريا أجمد...

إلى آخر قائمة النجوم الذين توهج بهم المسرح وتألقوا فيه فى عشرينيات القرن العشرين اللامعة بالمسرح والموسيقى والسينما والفن والجامعة المصرية (فؤاد فيما بعد)..

هذا هو مسرح العشرينيات الذى حقق نهضة تكاد تنسى أو يصيب إبداعها الضياع.

لذلك أجد فى جهد المركز القومى للمسرح، ومجلته «تراث المسرح» ونشاطه المنهجى عملا جديراً بالتحية والتشجيع.

وقد قررت لجنة المسرح للمجلس الأعلى للثقافة الدعوة لجمع النصوص المسرحية المنشورة منذ يعقوب صنوع وعثمان جلال إلى اليوم فى مكتبة مركزية وحفظها من الضياع، والدعوة لجمع النوتات الموسيقية للمسرح الغنائى من أبى خليل القبانى وسلامة حجازى وحفظها من الضياع.

والدعوة إلى جمع النصوص المسرحية المحفوظة ومنسوخات الإدارة المسرحية وحفظها بالطريقة العلمية من الضياع وتحقيقها وضبطها.

كما قررت اللجنة دعوة كل الجهات المعنية إلى دعم هذا المشروع بالمال والامكانات، وأن يقوم المركز القومى للمسرح بانجازه وحفظ أوراقه وكتبه ونوتاته على مقتضى خطته العلمية والفنية، واتباعا لجهوده المشكورة فى هذا المجال.

فالمسرح لابد أن يستند إلى تراثه، وأن يستوعب تراثه، وينتج تراثه، ويتطور انطلاقا من تراثه وباحياء تراثه دائماً.. وبالاهتمام ودراسة تراثه..

المسرح لا يقوم إلا على أساس من تراثه واسترسالا من ذلك التراث.. وقد أثار إعجابى فى مقدمة عدد مجلة التراث ما كتبه الفنان فاروق حسنى بعنوان «حضور التراث وتراث الحضور».. حيث قال: «أعتقد أن التوجه الحالى نحو تحديث أركان دولة الثقافة في مصر، وكذلك النهضة التي تشهدها مجالات الثقافة المختلفة وعمليات الإحياء للعناصر الثقافية التى تمثلها الآثار والمخطوطات القديمة والفنون المصرية هو ما أعنى به «حضور التراث».. ولشد ما نكون أحتياجا إلى استمرار عمليات الإحياء هذه حتى تتوحد الدلالتان (حضور التراث وتراث الحضور) وبخاصة إحياء تراث مسرحنا العريق».

وهو توجيه من فنان كبير ودعوة لإحياء مسرحياتنا الغنائية والدرامية وحفظها والمحافظة عليها.

شمس المسرح العربى
أمينة رزق

إذا كان المسرح العربى عامرا بالكواكب والنجوم فى التأليف والإخراج والتمثيل والتصميم.. فماذا ترانا نسمى الفنانة أمينة رزق؟!.. إلا أن نسميها «شمس المسرح العربى»، التى أضاءت بإبداعها أحلامه ومشواره وخياله وواقعه الحافل فى ليالى القرن العشرين. فى مناسبة عقد مهرجان الكويت المسرحى الرابع فى الأسبوع الماضى اختارت لجنة المهرجان أمينة رزق لإهدائها التكريم الرفيع. وجلست الفنانة أمام الميكروفون تروى صفحات من قصة حياتها ومسيرتها الفنية الثرية.

ولدت أمينة رزق فى طنطا، ورحلت وهى طفلة مع أسرتها إلى القاهرة لتسكن فى «روض الفرج»، وكان ذلك الحى مصيف القاهرة على النيل، وتفتح فيه المسارح شهور الصيف، وكانت رفيقة طفولتها خالتها «أمينة محمد» (الفنانة فيما بعد)، وكانت أكبر منها سنا وأكثر منها جرأة.. أخذت أمينة الكبيرة يد أمينة الصغيرة فى كفها واقتحمتا المسرح من باب الجمهور. كان الدخول مجانيا ولكن الموائد والكراسى والمشروب بفلوس. وأى شأن للبنتين الطفلتين بالموائد والكراسى والمشروبات؟.. هما فى حالة نشوة وسعادة واستطلاع تجريان هنا وهناك.. فى الصالة وفى الكواليس وفى البقعة المسحورة فوق المنصة حيث تتقاطع الأضواء ويتردد الغناء.

تتوقف الفنانة أمينة رزق لتتذكر أن المسرح المصرى فى أول العشرينيات كان مسرحا للموسيقى والمسرحيات الغنائية والأوبرات

الشعبية.. كانت فرقة على الكسار تقدم المسرح الغنائى (الأوبريت)، وفرقة الريحانى وفرقة عبدالله عكاشة وفرقة منيرة المهدية.. كلها تقدم الأوبريت..

وكانت الطفلتان مسحورتين، تشاهدان وتحفظان وترددان الأغانى فى البيت مع الأهل .. فيطرب السامعون ويستزيدون ويحفزون بذلك الطفلتين إلى تكرار المحاولات والاجتهاد فى الحفظ(!) ..

انتهى الصيف وأحلامه الوردية، وأطفأت مسارح روض الفرج أنوارها، وأصاب البنتين شعور بالوحشة ..

ولكن جرأة أمينة محمد لم ينته معينها، ولم ينضب نبعها المتدفق، وأخذت كف أمينة ابنة أختها فى كفها وركبتا الترام .. إلى «شارع عماد الدين» وسط القاهرة، وهو شارع المسارح والفن والفنانين (!) .

وكانت مسارح عماد الدين كلها تقدم حفلات نهارية (ماتينيه)، وكانت حفلات الماتينيه هى الحفلات المفضلة للنساء، وما أسهل أن تتسلل طفلتان بين النساء وتجتازان حاجز الكونترول .. أو أن تتسللا من باب الممثلين والممثلات .

كانتا فى مسرح رمسيس، وتحت التأثير السحرى للكاريزما الفنية لأبى حجاج «يوسف وهبى» .

الصوتيات هنا تختلف عن المسرح الغنائى، والأجواء المسرحية تختلف.. مما يعزز الرهبة فى القلب الصغير ..

وحين فاجأ يوسف وهبى الطفلتين فى الكواليس وسألهما بصوته الجهير: «ماذا تفعلان هنا ؟! » .. بكت الخالة «أمينة»، ولكن ابنة أختها «أمينة» ارتج عليها من الهلع وجمدت تماماً، ولم تنطق ..

أمامـها عمـلاق جـهير الصـوت نافذ العينين وله لحية «راسبوتين» وملابسه(!) .. شئ مخيف ..

ولعل يوسف وهبى رأى فى البنتين شيئاً من حب الفن لأنه صاح مناديا مدير المسرح : هذه البنت .. (وأشار إلى أمينة الصغيرة . أمينة رزق) دعـهم يجـربونها فى دور الأمـير المريض فى مسـرحيـة «راسبوتين» .

فتح الباب فجأة لأمينة رزق، وبعدها ستفتح أبواب كثيرة، وتصفق أيد كثيرة وتنشرح بفنها الرفيع أفئدة كثيرة.

ستعرفها مصر ويعرفها المشرق العربى والمغرب العربى وعرب المهجر الأمريكى .. على المسرح، ثم سيعرفها العرب فى كل أنحاء العالم فى السينما والتليفزيون، غالبا فى هذه الشخصية النسائية المجنى عليها تشكو إلى الله والناس والأيام، وتحتج على ضعفها . ويتدفق احتجاجها أقوى من سطوة ظالميها .. (!) .

تتذكر أمينة رزق أن مسرح رمسيس يوسف وهبى كان أنجح المسارح المصرية فى مرحلته الأولى (١٩٢٣ - ١٩٣٠) وكان من أنجح المسارح فى جيله الثانى (١٩٣٥ - ١٩٤٥)، حيث أقام يوسف وهبى «مدينة رمسيس للفنون» مكان مسرح البالون و«مسرح السامر» وخيمة السيرك اليوم، وكانت مدينة رمسيس تضم مسرحين ومدينة للملاهى و «استديو» للسينما ودارين للعرض السينمائى .. غير أن مدينة رمسيس أفلست فى أثناء الحرب العالمية بسبب ظروف الحرب وتحت وطأة الضرائب.

وكان لمسرح رمسيس مرحلة ثالثة وجيل ثالث من الفنانين فى الستينات.

وتذكر أمينة رزق أن مسرح رمسيس كان يقدم روائع المسرح العالمى : «غادة الكاميليا» و «دافيد كوبر فيلد» و «لويس الحادى عشر»، و«الكويرال سيمون» و «النسر الصغير» و «راسبوتين» و «كرسى الاعتراف» .. ثم ضم إلى ريبرتواره وبرامجه المسرحيات المصرية مثل «الذبائح» للكاتب «أنطون يزبك» التى نجحت نجاحاً ساحقا .. ثم «أولاد الذوات» و «بنات الريف» و «بيومى أفندى» ... وغيرها .

أول مرة شاهدت فيها فى الاربعينات مسرحية ليوسف وهبى كانت مسرحية «خفايا القاهرة»، وهى تبدأ نفس بداية الرواية الأدبية المصرية الشهيرة «حديث عيسى ابن هشام» للكاتب الكبير محمد المويلحى، التى نشرت فى أوائل القرن العشرين .. وتبدأ الرواية بأحد باشوات عصر النهضة فى عهد محمد على باشا الكبير يخرج من القبر ويعود إلى الحياة فى القاهرة فى عصر الاحتلال والتراجع القومى والحضارى..

«خفايا القاهرة» تبدأ نفس البداية، فى جو مسرحى ساحر، ومخيف، بخروج واحد من سكان القبور وعودته إلى القاهرة ليرى تناقضاتها وفساد الأخلاق والذمم وتفكك الأسر وخطايا الجيل، فى العقد الثالث للقرن العشرين .. زمن المسرحية .

ومن خلال هذه الحكاية توجه المسرحية نقدا لاذعا للأخلاق والسلوكيات وللشباب ..

ولكن المسرحية كانت تتميز بأجواء الرعب فيها، وبألوان السحر المسرحى الأخاذ .. حتى قبل تطور تكنولوجيا الأدوات المسرحية التى نعاصرها اليوم .

وتعال نلق نظرة ثانية إلى مسرح رمسيس، وإلى دور أمينة رزق فيه ..

نشأنا ننظر إلى «الميلودراما» ومسرحيات الفواجع نظرة متعالية أو مترفعة . وقد كان المسرح الغنائى من قبله فى القمة وفى أوج رواجه ينشد الأصالة الموسيقية فى لهيب ثورة الاستقلال (١٩١٩) ويجتذب جمهور الغناء والطرب إلى فن المسرح، وكان يستجيب لفكرة «أصالة الأساس فى الاطار المعاصر» .. إذا صح التعبير .

ولكن مسرح رمسيس اتجه مباشرة إلى أخلاق الناس، وأجرى جراحات سال فيها الدم على المسرح لعلاج خلايا الفساد الخلقى فى وقت كان المجتمع فيه يتطور بوتائر متسارعة، ويريد أن يهجر التقليدى والقديم دون أن يضل الطريق ويدخل المتاهات .. ويريد أن يعصم الجيل الجديد من عاصف التغريب والانبهار بأوروبا . وكان المجتمع يريد أن ينتقل من أساس إلى أساس كلاعب الترابيز فى السيرك يقفز من أرجوحة إلى أخرى ويتهدده فى كل لحظة خطر السقوط .

وقد أوغل المسرح فى هذه القضية بالأسلوب الواقعى لفرح انطون واسماعيل عاصم، وبالأسلوب الفكاهى الكاريكاتيرى للريحانى وعلى الكسار، وبالأسلوب الميلودرامى العنيف لمسرح رمسيس يوسف وهبى..

قضية ملحة وأشكال مسرحية مختلفة .

وكان الأسلوب الميلودرامى فى حاجة إلى قطبين جهيرين (!) الجانى والمجنى عليه .. الظالم والمظلوم .. المعتدى والضحية ..

الهاوى والسند (!) .. إذا صح ما أقول، فكان يوسف وهبى بحاجة إلى أمينة رزق، وكانت أمينة رزق بحاجة إلى يوسف وهبى لتتألق شكواها ويتألق احتجاجها .

نعم . لم يكن تقسيم العمل فى المسرح الميلودرامى بين الطيب والشرير، وإنما كان بين الجانى والضحية، وكان ليوسف وهبى قوة طاغية وحضور عنيف على المسرح .. فإذا لم توازنه وتناظره فى العنف والحضور قوة مثل أمينـــة رزق لوقع عميد المسرح من أجوائه وفتـــر حماسه وبهتت مصداقيته ..

فهل كانت هذه الجاذبية السحرية بين يوسف وهبى وأمينة رزق هى سر الوفاء بين النجمين .. فى مسرح رمسيس الأول، ورمسيس الثانى (حيث استقالت أمينة رزق من الفرقة القومية لتنضم إليه وهو يعيد بناء فرقته) ثم رمسيس الثالث، وقد تغيرت نجوم الفرقة فى مراحلها الثلاث إلا أمينة رزق التى بقيت مع يوسف وهبى فى المراحل الثلاث .

وهل تكررت مثل هذه الثنائية الميلودرامية فى السينما المصرية بين الطاغية عباس فارس والمسكينة الضحية فاتن حمامة، أو بين فاتن وزكى رستم، أو بين محمود المليجى وشادية ؟ .. ربما، ولكن هذه الثنائية الميلودرامية لم تبلغ أبدا فى السينما ما بلغته فى مسرح رمسيس من عاصف القول والفعل .. بين أبى حجاج وأمينة رزق (!) فربما كان لتجاذب قطبى الميلودراما يوسف وأمينة قوة فنية خاصة ..

ولقد حيرتنا أمينة دائما بنبل وفائها ليوسف وهبى، حتى أصبح وفاؤها المثالى مثارا للإعجاب ومثارا للتندر أيضاً ..

كنا معها فى رحلة «المسرح القومى» فى المغرب فى الخمسينيات .

وعلى باب المسرح فى الدار البيضاء وقفت أمينة رزق تتأمل واجهة المعمار الجميل وكأنها تناجى نفسها : «مساك الله بالخير يا يوسف بك .. مثلت على هذا المسرح فاهتزت أعمدته بقوة تمثيلك !».

.. يضحك شباب الفنانين بالفرقة فتلقى إليهم إحدى نظراتها المعاتبة المثيرة، وتتأسف على جيلهم الذى لا يعرف قدر يوسف وهبى، ولم يحضر مسرحه ..

وذات مرة دعا الوزير الدكتور ثروت عكاشة إلى مكتبه بقصر «عائشة فهمى» بالزمالك بعض فنانى المسرح القومى ..

وكنا قد نسينا أن يوسف وهبى كان قد تزوج «النبيلة عائشة فهمى» بضع سنوات قبل ثلاثين سنة ثم وقع بينهما الطلاق، فلما دخلنا بهو القصر الرائع جميل الزخارف وقفت أمينة تناجى نفسها :

«مساك الله بالخير يا يوسف بك . بيتك وعزك ومطرحك» (!).

فضحك رفاقها الفنانون، ولكن من منا فى تلك اللحظة لم يكن يود تقبيل يدها الرقيقة وتحية وفائها الخالص الذى لا يجف له نبع مهما طال الزمن (!).

أمينة رزق ممثلة جياشة الانفعال، ولكن يخطئ من يتوهم أن انفعالها في اللحظات المسرحية - الساخنة يفلت منها (!) .. أمينة قوية السيطرة على انفعالها الجياش وعلى تهدج صوتها الساخن المحسوب، وعلى غنائية حديثها المتدفق فى لحظات الذروة المسرحية.

إنها فنانة متأججة العواطف إلا أنها تملك ناصية صنعتها المسرحية، وتتربع على قمة فى الفن أثبتت الأيام صعوبة وصول غيرها إلى مرتبتها الفنية ومستواها فى رهافة الحس وفى التقنية.

وفى إطار مهرجان الكويت المسرحى قدمت أمينة رزق وسناء يونس ومحمود عبد الغفار والطفل الموهوب يوسف ناصر مسرحية

«الأرنب الأسود» التى كتبها عبد الله الطوخى وأخرجها عصام السيد من انتاج مسرح الطليعة.

وقد حققت المسرحية النجاح فى القاهرة وفى الكويت وقدمت ثنائياً نادراً من أمينة رزق وسناء يونس، وكانت للمخرج لمسة واقعية سحرية، يعرضها فى ديكور يشمل الصالة والمنصة فى تكوين واحد..

ومهرجان الكويت المسرحى الرابع يرأسه الفنان المخرج الكبير فؤاد الشطى الذى شاهدنا فنه وإخراجه كثيرا فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وتضم لجنة المهرجان نخبة من الفنانين والمثقفين الكويتيين .

وقد قدم المسرح الكويتى فى هذا المهرجان الحافل عشر مسرحيات فى أربعة أبنية مسرحية، وأغلب فنانى هذه العروض المسرحية من الشباب وفيهم بعض المواهب الظاهرة والمثيرة ..

وسيمنح المهرجان فى حفل الختام جوائز تقررها لجنة تحكيم تضم الفنانة منى واصف من سوريا والناقد بول شاؤول من لبنان ونخبة من فنانى ومثقفى المسرح العربى .

ومع انى أعجبت بمواهب النخبة من شباب الفنانين الكويتيين، فقد أفتقدت الحرس القديم من فنانى المسرح الكبار فى هذا المهرجان .. وتساءلت أين محمد المنصور وغانم الصالح وسعاد العبدالله .. وغيرهم من النجوم المتألقة للمسرح الكويتى، فعلمت أن التليفزيون النهم والإذاعة الشرهة لم يتركا للمسرح نجومه ولم يتركا لنجومه الكبار وقتاً أو جهداً .. خاصة بعد أن حقق المسرح الكويتى فى السبعينيات وقبلها وبعدها نجاحا عاليا جداً على المستوى العربى كله!

ولكن هذا أمر ربما نناقشه فيما بعد حيث لا يخص الكويت وحدها، وإنما يخص المسرح العربى كله .

أبو حجاج .. يوسف وهبى

إذا كنا سنحتفل بالعيد المئوى لمولد توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٩٨) فلن ينتهى العام إلا وقد احتفلنا أيضا بالذكرى المئوية لميلاد عملاق التمثيل يوسف وهبى (أبى حجاج) المولود أيضاً سنة ١٨٩٨ .

وقد كان يوسف وهبى من الشخصيات التى تثير حولها جو الأساطير والحواديت الغامضة، وكان على المسرح كأم كلثوم فى مواجهة جمهورها شعلة من الإثارة وقدرة على السيطرة وحضورا متوهجا طاغيا .. وإن كان يوسف وهبى لم يتمتع دائماً بإجماع الجمهور لصالحه مثل أم كلثوم، وإنما كان موضع خلاف صاخب بين النقاد والمثقفين .

وقد شاهدت يوسف وهبى على المسرح أول مرة وأنا تلميذ فى المدرسة الثانوية، وكنت قد شاهدت نجيب الريحانى على المسرح قبله، وتوهمت أن الريحانى لابد أن يكون أعظم ممثل فى مصر، ولكنى حين شاهدت يوسف وهبى فى مسرحية «خفايا القاهرة» عرفت أنى كنت واهما، وأن يوسف وهبى هو أعظم ممثل، وقد استحوذ تماماً على روحى بمسرحيته المخيفة التى تتلخص فى خروج البطل من المقبرة وعودته للحياة وفزعه من مباذل القاهرة وخفاياها واختياره العودة إلى أحضان الموت .. (قارن بينها وبين «أهل الكهف» توفيق الحكيم).

وأذهلنى فى المسرحية مشاهدتى أول مرة «أدوات السحر المسرحى»، كالإضاءة المتغيرة، والمؤثرات الصوتية، والدخان، والظهور المفاجئ من خفاء الكواليس فى بقعة الضوء على المسرح، ووقعت تحت تأثيرها كالنائم الذى يحلم .

وقد قابلت يوسف وهبى وجها لوجه، أو رأسا لرأس كما يقول الفرنسيون، بعد هذه التجربة بأكثر من عشر سنوات قرأت فيها شكسبير وتشيكوف وتوفيق الحكيم، وأصبحت كمن يريد أن يتملص من التأثير الطاغى وغير المنطقى ليوسف وهبى، وذلك بتعمد المبالغة فى نقد أسلوبه المسرحى، ومواضيعه المليودرامية، واستئثاره بالأضواء المسرحية المركزة دون زملائه الفنانين على منصة المسرح..

وكان نجاحه فى نظرى آنذاك عاملاً يحسب ضده ولا يحسب له(!) وكانت الحركة الثقافية واقعة تحت تأثير فكرة «النخبة» وفكرة «الصفوة»، فكنا نصدق لجنة التمثيل بوزارة الشئون الاجتماعية وتقريرها سنة ١٩٤٣ الذى يردد «أن اللجنة تلاحظ أن فرقة رمسيس (يوسف وهبى) جرت فى السنوات الأخيرة على خطة مجاراة ذوق العامة وتملق رغباتهم وغرائزهم(!)، وهو ما توجه اللجنة نظر الفرقة ومديرها إلى ضرره البالغ بالمستوى الفنى وإن صادف عند العامة النجاح والقبول – فتأمل كيف يصبح نجاحه حجة ضده (!) .

ولكن الحركة الثقافية والنقد الفنى لم يبرأ تماماً من هذه «الطبقية الثقافية» إذا صح التعبير، والتفرقة بين الناس على أساس المعرفة أو التعليم أو الذوق الفنى، مع التعالى أو الترفع، الخافى أو الظاهر، عن الفن «الشعبى» أو ما كان يوصف أيام زمان بالفن «البلدى» فى

مقابل ما يوصف بالفن «الرفيع» والفن «العالمى» وقد كان أولى بيوسف وهبى «ابن الذوات» أن يعتصم بفن «النخبة» أو الصفوة أو الفن «الرفيع» ولكنه اختار جمهور الطبقة الوسطى والوسطى الصغيرة والأفندية والشباب، وأحب النجاح بهم ولهم، ونافس عليهم بديع خيرى ابن حى المغربلين ونجيب الريحانى ابن حى الظاهر .

وقد قابلت يوسف وهبى أول مرة سنة ١٩٥٦ وتشرفت بتوقيعه على عقد أول مسرحية لى بالمسرح القومى وهى «سقوط فرعون» التى زكاها للإنتاج بالمسرح الفنان الكبير حمدى غيث .

صاح يوسف وهبى ونحن نشرب القهوة بمكتبه : «يا طلعت» فإذا طلعت المقدم سكرتير الفرقة بين يديه . قال له : «أكتب للأستاذ عقد».

فلما شربت القهوة انصرفت من عنده إلى غرفة سكرتير الفرقة فوجدت العقد جاهزاً ما عدا رقم المكافأة وإمضاء المدير . فقال لى الاستاذ طلعت : «كم تريد؟».. فأدهشنى السؤال وقلت : «كم تبلغ مكافأة توفيق الحكيم ؟ فقال: مائة جنيه، ولكن على باكثير طلب أن تكون مكافأته مائة جنيه وجنيها واحدا، فماذا تطلب أنت ؟ «قلت له : تسعة وتسعون جنيها مكافأتى» .. فابتسم وكتبها ودخل مكتب المدير وعاد بعد دقيقة بصورة العقد موقعا بتوقيع يوسف وهبى والشيك .. وخرجت من المسرح لألتقى بحمدى غيث فى مقهى متاتيا، ورويت له ما حدث، فدهش وقال لى : «لماذا تسأل عن مكافأة الحكيم ؟».

قلت له : «لأن طلعت فاجأنى بالسؤال عما أطلب، وكنت أريد أن أكسب الوقت لأفكر «فضحك حمدى وقال : «ليتك سألت عن مكافأة التأليف ليوسف وهبى الذى يتقاضى ثلاثمائة جنيه» «!» .

فتعجبت من ذلك جداً .. وأسفت أن ذلك لم يخطر ببالى.

كان مسرح يوسف وهبى مسرحاً للقطاع الخاص . يستهدف الربح كما يقولون . ولكن النظر إلى ريبرتواره وبرامجه ومسرحياته يصلح للمقارنة بين الفنان اليوم والفنان زمان . فقد كان من بين مسرحيات يوسف وهبى فى العشرينات المسرحيات المترجمة : «النسر الصغير» و «راسبوتين» الراهب الروسى الفاسد، و «كرسى الاعتراف» و «لويس الحادى عشر» و «البؤساء» و «غادة الكاميليا» و «فيدورا»، و«الكابورال سيمون» .. وكلها مسرحيات رائعة وحاشدة بالصراع حول الأخلاق والسياسة ومترجمة بلغة جيدة .

وكان ليوسف وهبى إلى جانب هذا اللون من المسرحيات مجموعة أخرى من المسرحيات الأخلاقية الاجتماعية المقتبسة ذات المضمون القوى مثل «أولاد الفقراء» و «بيت الطاعة» و «بنات الريف»، و «أولاد الشوارع»، و «الدفاع» .. كما كان مسرحه يتألق بين الحين والحين . بكوميديا السلوك فى مسرحيات «بيومى أفندى» و «عريس من استامبول» و «لوكاندة الأنس» و«يا تلحقونى ياما تلحقونيش» ..

وقد قدم يوسف وهبى ربما مائتين وستين مسرحية على المسرح .. مترجمة ومقتبسة ومؤلفة، وعدد من مسرحيات يوسف وهبى الناجحة كانت من تأليف كبار الكتاب «إبراهيم رمزى وأحمد شوقى ومحمود كامل وأنطون يزبك» .. إلى جانب بطولته لمسرحية «سر الحاكم بأمر الله» رائعة على أحمد باكثير و «الأيدى الناعمة» مسرحية توفيق الحكيم .

وكان يوسف وهبى قد عاد من بعثة إلى إيطاليا سنة ١٩٢٢ فأغراه زكى طليمات وعزيز عيد باستثمار ميراثه الكبير فى المسرح فأنشأ ١٩٢٣ فرقة «رمسيس» واتخذ لها مقرا «سينما راديو» شارع عماد الدين باسم «مسرح رمسيس»، (وهى غير راديو شارع طلعت

حرب الحالية)، وقد سمى «مسرح رمسيس» فيما بعد بمسرح ريتز ثم اشتراه الريحانى ١٩٣٥ وأصبح اسمه مسرح الريحانى إلى اليوم.

تكونت فرقة رمسيس من نخبة فنانى العصر ومنهم روزاليوسف وزينب صدقى وأمينة رزق واستيفان روستى وأحمد علام وأدمون تويما وحسن البارودى وحسن فايق وفاخر فاخر وحسين رياض وبشارة واكيم ومختار عثمان وفتوح نشاطي .. وغيرهم ..

وقد أحدثت الفرقة هزة في شارع الفن بأسلوبها الجديد الذى كان يختلف عن اللونين الشائعين آنذاك فى المسرح وهو المسرح الكوميدى والهزلى من جانب والمسرح الغنائى من جانب آخر.

قدم مسرح رمسيس المسرح المترجم والمليودرامى والدرامى والاجتماعى والمسرح ذا الرسالة والمضمون وتسامى التعبير وسخاء الإنتاج.

انظر إلى شهادة منافسه الكبير بديع خيرى شريك نجيب الريحانى .. الذى كتب فى مذكراته ..

«فى البداية صادفنا نجاحا طيباً حتى جاء يوسف وهبى من إيطاليا وألف فرقة رمسيس وضم إليها كبار الممثلات والممثلين وأخذ يقدم الروائع العالمية مترجمة ترجمة دقيقة على مسرح كامل العدد .. ولوجه الحق والتاريخ كان مسرح رمسيس المسرح الكامل الأول فى تاريخ النهضة المسرحية فى مصر»..

ويستطرد بديع خيرى فيقول :

«وكان الاقبال الشديد على مسرح رمسيس سببا فى هبوط

الاقبال على المسارح الأخرى ومن بينها مسرحنا (مسرح الريحانى) .. فتراكمت بعض الديون على نجيب وعجز عن الوفاء بها ..»

وقد اشتهرت فرقة رمسيس بضبط مواعيد رفع الستار وترفيع لغة المسرح وبالانتاج عالى التكلفة وتحديث التقنيات ومنع التدخين فى صالة المسرح.

وفى مسرحه كانت أسعار التذاكر تتراوح بين خمسة قروش للمقعد وستين قرشا للبنوار الممتاز (خمسة مقاعد) .. وهو ما يقابل خمسة مقاعد بالصف الأول للمسرح الخاص اليوم ثمنها ألف جنيه كاملة (!).

وقد روى لى الفنان فتوح نشاطى أن فرقة رمسيس كانت مسافرة سنة ١٩٢٩ إلى أمريكا الجنوبية لإحياء موسم من الحفلات، وكان الجو جميلا فوق سطح السفينة، وكان يستمتع بحديث أبى حجاج وحكاياته حين دق بيده على ذراع الشزلونج وقال له : «تعرف يا فتوح الفرقة دخلها كم من سنة ١٩٢٣ إلى اليوم (١٩٢٩) ؟ .. فتطلع فتوح إليه بعينين مستطلعتين، فقال يوسف وهبى : للتاريخ يا فتوح، الجمهور دفع لنا فى سبع سنوات مليون جنيه (!) .

وربما كنت قد ذكرت من قبل أن مصر بعد ثورة ١٩١٩ ونجاح الطبقة الوسطى فى تحقيق مكانتها الرائدة فى المجتمع الحديث وإقبالها على التعليم والمهن وسكنى المدينة واتساع قاعدة المشاركة فى الحكم بالديمقراطية .. كل ذلك وضع المجتمع الجديد أمام اختيارات صعبة فى مجال حرية المرأة والحراك والصراع الطبقى وتحديث أساليب الزواج والحب والحيرة أمام المدنية الغربية ومزاحمة الأجانب .. الخ وكان المسرح فى هذا التحول الصاخب من القديم إلى

الجديد، ومن التقاليد إلى الضرورات بحاجة ملحة لمناقشة الأسئلة الاجتماعية والاختيارات الجديدة، وقد كان المسرح نشيطاً فى تلبية هذا الاحتياج المتجدد بالكوميديا والميلودراما والدراما الاجتماعية على حد سواء.

وربما كان هذا من أسرار النجاح الساحق لمسرح رمسيس، ولكن الفنان الكبير اجتذب أيضاً جمهوره بتقنيات مسرحية حديثة وبإثارة المشاعر والانفعال وإثارة الرعب والجزع بالقتل والعنف .

وقد تزوج ابن الذوات يوسف وهبى من الأميرة أو النبيلة عائشة فهمى سنة ١٩٣٠، وشاركته فى إقامة «مدينة رمسيس» فى حى إمبابة، وكانت المدينة أعجوبة زمانها وتضم مدينة للملاهى وساحات للباتيناج وسينما ومسرحا واستديو للسينما ومطاعم ومقاهى وأكشاكا للموسيقى ومنتزها فيه نافورات للمياه ومحطة للإذاعة .(!).

ذهب هذا كله فى الأزمة الاقتصادية للثلاثينات وبسبب الخلاف والطلاق بين يوسف وهبى وعائشة فهمى، وحياة البذخ التى عاشها الفنان الكبير والممثل القدير ورجل المسرح.

والفنان يوسف وهبى ربما لا يجود الزمان بتكراره .. وكان يتمتع على المسرح «بكاريزما» الزعماء السياسيين بقوامه العملاق وصوته الجهورى وتقنيات الممثل التى كان يتميز بها .. إلى جانب الحضور الساطع والسيطرة مثل التى تتمتع بها أم كلثوم.

ولكن ذلك ربما كان زمان يسعى فيه الناس لصنع الصورة الجذابة للعمالقة .. طه حسين والعقاد فى الأدب وأم كلثوم وعبد الوهاب ويوسف وهبى فى الفن وطلعت حرب فى الاقتصاد .. إلى آخره.

والآن يلح عليَّ السؤال : لماذا لا نتوقع أن تنجح رؤيا رمسيس يوسف وهبى المسرحية اليوم ؟ ولماذا لا نجرب طرح روائع ريبرتوراه ومسرحياته على الجمهور وإعادة إنتاج تراثه الفنى .. ولو على سبيل التجريب .. فى القطاع الخاص كما كانت أو فى أحد مسارح الدولة؟ .. فربما تفتح لنا هذه التجربة إذا نجحت باب الكنز الكبير وريبرتوار مسرح العشرينات كله.

الأقنعة النسائية
فى مسرح عدو المرأة

«عدو المرأة» هو اللقب الذى أطلقته الصحافة على الكاتب المسرحى الكبير توفيق الحكيم . لكنى كنت دائماً كثير الشك فيما اشتهر به توفيق الجكيم - غالباً فى الصحافة - بالبخل والنسيان والسرحان وبأنه «عدو المرأة» .

وكلما اقتربت من الحكيم وزادت معرفتى به كان يتكشف لى ما يثير دهشتى .. وهو أن الحكيم نفسه كان مصدر الاشاعات المتواترة عنه (!) .. فكان يدعى البخل وهو ليس بالبخيل ليصد الطفيليين الطامعين فى سخاء مشاعره، ويدعى النسيان ليعتذر به عن عدم الوفاء بمواعيد تورط فى الوعد بها من باب المجاملة أو من باب التخلص من الإلحاح، ويتظاهر بالسرحان دفعا للملل من محدث ثرثار أو ثقيل لا حيلة له فيه، وربما كان يحيط نفسه بشهرة أنه «عدو المرأة» ليتحصن من المعجبات به أيام الشباب فى أضواء الفن .

وقد جذبتنى لتأمل هذا الموضوع دعوة كريمة تلقيتها من مهرجان

مدينة «سوسة» التونسية لأشارك فى ملتقى «المرأة والمسرح العربى» .. فكانت الدعوة حافزا لى لأتساءل لماذا كان أكبر كاتب مسرحى عربى «عدوا للمرأة» ؟ .. وحافزا لى لأتساءل أيضا عن «صورة المرأة» فى الأدب المسرحى المصرى الحديث.

هل كان الأدب المسرحى المصرى الحديث يزكى تحرر المرأة، ويدعو إلى تحرير المرأة .. أم كان يحمل على المرأة ويتحامل عليها أم أنه كان يتجاهلها أو يعمد إلى تهميش دورها وتحجيم شخصيتها وإهمال قضيتها ؟..

دعانى إذن مهرجان سوسة وملتقى «المرأة والمسرح» إلى تقليب النظر فى هذا الجانب من فن المسرح .. واعترف بأننى على غير توقع منى لاحظت أن البطولات النسائية فى المسرح المصرى كثيرة، كما أنها ذات دلالة وتثير التأمل فى هذه الصورة الشخصية والدرامية للبطلات المسرحيات أو «البورتريهات» أو «الأقنعة المسرحية النسائية»، فى المسرح المصرى .. قدم الشاعر الخالد أحمد شوقى بك للمسرح العربى ثلاث مسرحيات بعناوين هى أسماء بطلاتها، وهى «الست هدى» و «كليو باترة» و «أميرة الأندلس» وهى تقرب من نصف إبداعه المسرحى حتى مع استثناء مسرحية «مجنون ليلى» التى ينافس فيها قيس محبوبته ليلى على عنوان المسرحية .

ولكن توفيق الحكيم الكاتب غزير الإنتاج، والكاتب الملقب ظلما بلقب «عدو المرأة»، قدم للمسرح العربى من مسرح البطولات النسائية مسرحيات «شهر زاد» و «براكسا أو مشكلة الحكم» و «إيزيس» و «شمس النهار» و «المرأة الجديدة» .. وربما كانت أهم مسرحياته

النسائية، إذا اعتمدنا لها هذه الصفة، هى المسرحية الشهيرة «رصاصة فى القلب» .

وقد احتفى جيل العشرينات والثلاثينيات من القرن العشرين بالمرأة فى المسرح، وشغلته قضاياها، حتى أننا نجد فى آدابه المزيد من البورتريهات النسائية فى «أغنية الموت» توفيق الحكيم و «دعاء الكروان» الدكتور طه حسين، وقبلهما «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل .. وهى أول رواية مصرية عند كثير من الدارسين ..

وانتقلت قضية المرأة من اهتمامات جيل الحكيم إلى اهتمامات الجيل التالى والجيل الذى تلاه، حتى لنجد «البورتريهات» النسائية والبطولات المسرحية النسائية تستمر فى الأدب المسرحى للكاتب على أحمد باكثير بمسرحية «جلفدان هانم» و «سر شهر زاد» فضلا عن صورة «سلامة» فى روايته «سلامة القس» وصورة الملكة «شجرة الدر» فى رواية «واإسلاماه» .. إلى جانب مسرحية محمود تيمور «حواء الخالدة» وهى «عبلة» فتاة أحلام عنترة بن شداد .

ولا أريد أن أغفل بعد ذلك فى جيلنا صورة «زينب» فى مسرحية كاتب هذه السطور «زواج على ورقة طلاق» وصورة أو بورتريه «زنوبيا» ملكة تدمر المنتقمة أو المنتحرة فى مسرحية محمود دياب «أرض لا تنبت الزهور» أو الصورة النسوية فى مسرحية نعمان عاشور «صنف الحريم» .. فضلا عن شخصية المرأة فى قصص إحسان عبد القدوس، وفى أدب نجيب محفوظ.

اهتمام الأدب المصرى بالمرأة لم يكن تفضلا من باب المجاملة، وإنما كان الأدب المسرحى بخاصة والأدب القصصى بعامة يهتم

بالمرأة لأنها برزت فجأة فى مقدمة صورة المجتمع وأسهمت فيه إسهاما كبيراً .

ففى القرن العشرين كان كتاب قاسم أمين «حرية المرأة» يعكس رغبة اجتماعية أثارتها فى أول الأمر الأميرة «نازلى إسماعيل» التى تبرعت بالأرض التى أقيمت عليها «جامعة القاهرة» وتبرعت بصندوق جواهرها لبناء الجامعة.

وفى ثورة ١٩١٩ أسهمت المرأة فى المظاهرات وقامت الزعيمة هدى شعراوى بدور كبير ودعت إلى اقتحام المرأة للمجتمع .. ثم تدافعت موجات تحرير المرأة بالجهود التعليمية والدعوة الصادقة للسيدة نبوية موسى لتعليم الفتيات ثم دخول البنات الجامعة ليصبحن مدرسات وطبيبات ومهندسات ومزارعات وموظفات مما كان الأساس لحصول المرأة على حقوقها السياسية فى منتصف القرن العشرين بمصر، ودخولها البرلمان واختيارها للوزارة .. مما أصبح تقليدا سياسيا مهما .

ولكن هذه المسيرة لم تكن سهلة ولم تتم على طريق مفروش بالورود .. وأحيلكم فى تقدير صعوبة المشوار إلى رواية نجيب محفوظ «بين القصرين» التى تعتبر وثيقة حية لوجهة نظر الرجل «سى السيد» فى المرأة ممثلة فى زوجته «أمينة» وابنتيه وأسلوب زواجهما .

ومن هذه البداية المحافظة جداً انطلقت الطبقة الوسطى تنشد تجديد التقاليد وتحديث العلاقات الاجتماعية مثلما عمدت إلى تطوير الإنتاج، والدخول فى عصر المال بإنشاء بنك مصر، وعصر الصناعة بالصناعات العملاقة فى المحلة الكبرى وكفر الدوار، والمشاركة فى إدارة شركة قناة السويس ومناجم التعدين والأسطول التجارى وسفن الركاب والسكك الحديدية والطرق .. واتجهت إلى ترقية الفنون

- والآداب ودعم صناعة السينما بإنشاء الاستديوهات، وتشجيع المسرح، ثم تأسيس المسرح القومى «الفرقة القومية» سنة ١٩٣٥ .

هذه المسيرة الحاشدة بالنشاط والحيوية غذاها وصاحبها تطور النظرة إلى المرأة .

وقد حجزت النساء فى المسرح «الألواج» المحجبة بالستائر الشفافة أول الأمر، ثم انتقلن إلى الصالة و «البناوير» الكاشفة .. فكيف يمكن أن يتجاهلهن الأدب المسرحى أو يخفيهن وراء الكواليس وهن حاضرات متألقات فى صالة المسرح ؟!

ولكن دخول المرأة صالة المسرح كان فى الواقع أسهل من دخولها دائرة الأضواء الغامزة على منصة المسرح..

وأحيلكم فى ذلك إلى ما كتب توفيق الحكيم نفسه فى هذا الموضوع : «كنا (حتى) إذا أردنا اقتباس مسرحية أجنبية يلتقى فيها رجل بامرأة وقعنا فى «حيص بيص» .. كيف نضع فوق خشبة المسرح المصرى وقتئذ رجلا وامرأة وجها لوجه لا تربطهما صلة رحم ؟ كان من المستحيل أن نجعل زوجة «فلان» تنكشف على «علان» (!) كنا نتحايل على ذلك بشتى الطرق فنجعل هذه المرأة ابنة عم ذلك الرجل أو أنه ابن خالتها وهكذا .. كان الرجال والنساء فى جميع مسرحيات ذلك العصر (العقدان الأولان من القرن العشرين) .. تجمعهم صلة القرابة !!».

ولعل هذا كان السبب فى اتجاه المسرح إلى التراث والمسرحيات التاريخية مثل «كليو باترا» و «شهر زاد» .. إلى آخره .. حيث لا تقوم هذه العقبة».

ولكن الأدب المسرحى ذلل العقبات وانطلق يبدع فى كل موضوع .

ولم يكتف الأدب المسرحى بتصوير حال التطور والتغير فى

المجتمع وإنما عمد أيضاً إلى حفز التطور وتزكية التغير والدعوة إلى تحديث المجتمع .

فـ«أميرة الأندلس» في مسرحية أمير الشعراء أحمد شوقي ترفض «زواج المصلحة» وتنتقد تعدد الزوجات، أما «كليو باترا» الوطنية العاشقة في مسرحية الشاعر الكبير فنراها وقد غلبتها الوطنية على حبها لأنطونيو، وقررت انسحاب أسطولها الذى يؤازره للمحافظة على الإسكندرية، ونراها بعد الهزيمة تؤثر الانتحار على مهانة الوقوع فى أسر الرومان.

وللكاتب المسرحي الراحل محمود دياب مسرحية لامعة هى «أرض لا تنبت الزهور» صور فيها «زنوبيا ملكة تدمر» تدبر الانتقام من قاتل أبيها، وهو ملك الحيرة، الذى تستدرجه زنوبيا للزواج منها، وتقتله أشنع قتلة، ويهم عمرو بن عدى ابن أخت القتيل بالانتقام منها ثم يحبها اذ يقع نظره عليها، وتحبه .. إلا أنها لا تطيق حبها فتقضى على نفسها .. حيث أن القلب المنتقم «أرض لا تنبت فيها الزهور» وأن «الحب في هذا القصر كأس فارغة، من يود أن يشرب منها لن يجرع إلا المرارة»«!» .

وهنا سأشير إشارة عاجلة إلى مسرحيتي الميلودرامية «زواج على ورق طلاق» لأن الانجليز الذين أخرجوها ومثلوها اعتبروها من الأدب المسرحي المناصر للمرأة، وبين لى المخرج الانجليزى أن مسرحيتي تشير إلى تعثر الحب بين غير ندين وغير متكافئين، وأنه طالما كان الرجل أقوى من المرأة وإرادته حرة فى الرباط الزوجي وفى اختيار الحب، وطالما يشعر بامتيازه فى شراكة الحب وشراكة الزوجية تظل علاقة الحب وعلاقة الزواج معرضة للعواصف»، وإن كان الرجل لا يقنع فى الحب وفى الزواج بأقل من السيطرة المطلقة والإرادة

الواحدة النافذة فلابد أن يتحطم الحب على صخرة التمييز وسطوة الرجل .

ولكنى انتقل بكل حماس إلى مسرح توفيق الحكيم . وقد وصفت الصحافة أديبنا الكبير بأنه «عدو المرأة» .. ولم أصادف فى حياتى وصفا متجنيا مثل هذا الوصف لتوفيق الحكيم .

وكان الحكيم قد كتب مسرحية بعنوان «المرأة الجديدة» سنة ١٩٢٣ قدمتها على المسرح فرقة عكاشة سنة ١٩٢٦ - فى بداية مشواره الفنى، وفى بداية مشوار المرأة الاجتماعى، والمسرحية تسخر من المرأة المتعلقة بالاشتغال بالمهن وبالمدنية الحديثة، وقد أعاد الحكيم طبع المسرحية سنة ١٩٥٢ .

وكتب فى مقدمة الطبعة الجديدة : «أول ما لفت نظرى وأنا أراجع المسرحية بعد ثلاثين سنة بالتقريب هو موقفى من حركة سفور المرأة التى نشطت فى ذلك الحين (سنة ١٩٢٣) .. ذلك الموقف ينم عن الخوف والقلق كما سجلته المسرحية، وهو قلق راجع إلى ناحيتين : أثر السفور فى فكرة الزواج عند الشباب من الجنسين، وأثر الاختلاط السافر على الزوجية المستقرة وحياة الأسرة .

وقد كان القلق والخوف على الشباب من أن ينصرفوا عن الزواج مادامت المرأة قد خرجت لهم سافرة، وأن يجدوا فى تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفئ رغبة التلاقى عن طريق الزواج - كما كان الخوف والقلق من السفور فى الأسر واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها أن يؤدى الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية .. وما من شك عند قارئ الجيل الحاضر فى أن تلك المخاوف لم يكن لها محل، فالأيام قد أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر فى فكرة الزواج

بصورة تدعو للانزعاج ..» إلى أن يكتب : «فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليوم (١٩٥٢) قد يكون تجنيا مسرفا عندما نرى فى المستقبل أن الأوضاع الجديدة قد استقرت دون أن يقع مما توهمنا شئ ذو خطر ...» إلى آخر المقدمة.

هذا إذن نقد ذاتى صرح به الحكيم سنة ١٩٥٢ عن موقف له فى أوائل العشرينات . وبذلك أصبح لا يصح أن يوصف الحكيم بأنه عدو المرأة، لولا استمراء الصحافة لهذه الطرفة، ومداعبة القراء والقارئات بها واستمراء الحكيم لهذه الصفة، ولا أعتقد أنه كان بريئاً من الدعاية لنفسه بشهرته بالعصا والبرية والنسيان والبخل وعداوة المرأة(!) .

ولكن الحكيم قدم فى سنة ١٩٣٤ مسرحيته الرائعة الشهيرة «شهر زاد» شهادة على احترام المرأة والحيرة فى فهمها وتفسير ألغازها .. فالعبد يعشق جسدها والوزير قمر يحبها بقلبه وعاطفته، وشهريار الزوج الذى تمت تربيته بالقصص يريد أن يفهمها بعقله ويعرفها بفكره، فالمرأة أصبحت عند الحكيم مثيرة للحواس مثيرة للقلب والعواطف مثيرة للخواطر والذهن(!) يقترب منها الحكيم بالعقل والقلب والحس فتثيره وتحيره بعد أن راضته على حبها واشتهائها والبحث عن هويتها وسرها المكنون .. كما راضت شهر زاد الملك المستبد شهريار.

«شهر زاد» توفيق الحكيم هى المرأة فى صورتها الشعرية الفلسفية الفاتنة، هى شهر زاد بالنسبة لشهريار الذى بادئها بنية القتل والاغتيال فأسرته فى دنيا الحكايات الجميلة، وهذبته بعد جلافة، ورطبت عواطفه المشبوبة، وصاغته من جديد فى صيغة رجل

الفكر والشعر والحس المرهف، بعد أن كان على جلافة وغلظة وقسوة دموية فقومت شخصيته بالقصص وخلاصة تاريخ الحضارة.

وفى مقابل شهر زاد الحكيم يعود المؤلف الكبير سنة ١٩٥٥ لتصوير بورترية نسائى فذ للأسطورة المصرية القديمة «ايزيس» رمز الوفاء الزوجى والتضحية الكبرى، التى حملت من «أوزوريس» - المقتول غدرا - ولده المنتقم لأبيه والملك العادل «حوريس» الصقر المحلق.

«إيزيس» من أنبل البورتريهات المسرحية للحكيم، ومدرسة للنساء إذا صح التعبير، أو هى أجمل تحية من «عدو المرأة» المزعوم إلى سيدة قلبه وملهمته حب الحياة.

ولكن البورتريه الحكيمى الذى أحبه واعتبره واسطة عقد توفيق الحكيم وماسة جواهره فى الواقع، وإن لم يرد فى عنوان المسرحية.. هو «فيفى» بطلة مسرحية رصاصة فى القلب.

وإذا سألتنى متى رجع الحكيم عن عدائه للمرأة وبماذا صالحها وقدرها حق قدرها وناصرها ودعم قضيتها وأعلن تأييده لها. أقول لك: حين كتب الحكيم رصاصة فى القلب وقدم للمسرح وللمثقفين وللمجتمع شخصية «فيفى» الآسرة.. وذلك سنة ١٩٣١ لو أخذنا بما جاء فى طبعة ١٩٨٥ للمسرحية، أو سنة ١٩٢٨ لو أخذنا بفهرس الأستاذ الكبير الراحل فؤاد دواره فى كتابه عن الحكيم، وكان ذلك قبل النقد الذاتى الذى قدم به الحكيم مسرحية «المرأة الجديدة» فى طبعة ١٩٥٢، وحتى قبل نشر مسرحية «شهرزاد» سنة ١٩٣٤ .. دفع الحكيم إلى المسرح مسرحية «رصاصة فى القلب» التى لم تحدث ما تستحقه من اثارها، ولم ينتجها مسرح قبل وصول الفنان محمد عبد الوهاب إليها لينتج منها أنجح أفلامه سنة ١٩٤٤، ولم ينتجها المسرح

إلا سنة ٢٠٠٠، أى بعد كتابتها باثنين وسبعين عاما أو بثمانية وستين عاما إذا أحببت، وكانت المبادرة للمسرح الكوميدى ولمديره الفنان عصام السيد والمخرج الفنان القدير حسن عبد السلام.

«رصاصة فى القلب»..
مسرحية للمـــرأة

كنت أظن أن المسرح الكوميدى هو أول من إكتشف فى موسمه الأخير مسرحية توفيق الحكيم الرائعة «رصاصة فى القلب» بعد سبعين سنة من تأليفها.. إلا أن الباحث المسرحى الاستاذ سمير عوض صحح لى ظنى وأنبأنى أن مسرح التليفزيون قدم المسرحية سنة ١٩٦٤ بإخراج فنان المسرح القومى كمال حسين بضع ليال ثم صورت للتليفزيون.. وربما أكون قد نسيت ذلك لأن التليفزيون لا يذيعها كثيرا حتى يبقى إنتاجها بمسرح التليفزيون فى الذاكرة. كتب توفيق الحكيم المسرحية سنة ١٩٣١ حسب ما ذكر الحكيم نفسه فى إحدى طبعات المسرحية، أو ربما كتبها سنة ١٩٢٨ حسب دراسة الناقد الكبير الراحل فؤاد دوارة عن الحكيم. وقد اختارها الفنان محمد عبد الوهاب لإنتاجه للسينما فى واحد من أجمل الأفلام سنة ١٩٤٤، أى بعد ثلاثة عشر عاما أو ربما بعد ستة عشر عاماً من تأليفها. ثم اختارها مسرح التليفزيون لإنتاجها سنة ١٩٦٤، أى بعد ثلاثة وثلاثين عاما أو ستة وثلاثين عاما من كتابتها. وأعاد المسرح الكوميدى «اكتشافها» بعد تسعة وستين أو بعد اثنين وسبعين عاما بإخراج الفنان القدير حسن عبد السلام. فكيف مرت هذه العقود الزمنية والمسرحية المشهورة للكاتب المسرحى المشهور مغمورة فى

طوايا النسيان؟ أو مهملة لا تلقى ما تستحقه من الاهتمام .. إلا أن نعزو ذلك إلى أن فنان المسرح المصرى ومنتج المسرح المصرى بقطاعيه العام والخاص لايسعى إلا فى النادر إلى النصوص المسرحية والأدب المسرحي في المكتبات، ويفضل أن تسعى النصوص إليه ويطرق المؤلفون بابه، ويدقون تليفونه كثيرا قبل أن يقرر الاستجابة للطارق(!).

لذلك لم تحظ مسرحية الحكيم الجذابة والخفيفة بما حظيت به مثلا المسرحية الجذابة والخفيفة في فرنسا «لعبة الحب والمصادفة» للكاتب الفرنسى «بيير ماريفو « ١٦٨٨ - ١٧٦٣» التى انتجتها فرقة «الكوميدى فرانسيز» المسرح القومى الفرنسى فى خلال السبعين سنة الماضية نفسها العديد من المرات وعرضت على الجمهور ٥٦٤ حفلة..

ولم تفز «رصاصة فى القلب» بالحظ الذى فازت به المسرحية الخفيفة الجذابة «البخيل» للمؤلف الفرنسي الشهير موليير «١٦٢٢ - ١٦٧٣» فقد انتجتها «الكوميدى فرانسيز» خلال السنوات السبعين الماضية فقط عدة مرات لتعرض فى ٣٩٨ حفلة.

ولم تفز حتى بنصيب المسرحية الفرنسية الخفيفة «زواج فيجارو» للكاتب الفرنسى «بييربومارشيه» وقد عرضت فى «الكوميدى فرانسيز» خلال السنوات السبعين الماضية فقط عدة مرات وقدمتها فى أكثر من مائتى حفلة.

وهذه المسرحيات الكلاسيكية تحظى باهتمام مثل المسرحيات الحديثة.

وانظر إلى مسرحية الكاتب الفرنسى «هنرى مونترلان» «١٨٩٦ - ١٩٧٢» «بورت رويال» التى قدمت لأول مرة فى «الكوميدى فرانسيز»

سنة ١٩٥٤، وانتجت فى الفرقة عدة مرات وقدمتها فى ٣٢٥ حفلة فى السنوات الست والأربعين الماضية، أو مسرحية «جورج فيدو» «١٨٦٢ – ١٩٢١» «قط بين الحمام» التى انتجتها الفرقة أكثر من مرة وقدمتها ابتداء من ١٩٦٠ فى ٢٤٥ حفلة فى الأعوام الأربعين الماضية.

ومسرحية «رصاصة فى القلب» تتمتع فوق جاذبيتها الفنية بأنها رسالة تصالح بين توفيق الحكيم «عدو المرأة».. سابقا وبين المرأة..

فيفى «فتاة عصرية» تلبس على الموضة، جريئة راضية عن نفسها وعن الدنيا، تدخل محل «دوم دوم» وحدها لتاكل الأيس كريم، وتقود سيارتها بنفسها، يقع «نجيب» فى حبها ثم يكتشف أنها خطيبة أعز أصدقائه الدكتور سامى . وسامى رجل مادى وواقعى يقبل على خطيبته لجمالها ومالها، وتستهويه بروحها العصرية، ويدعى أمام أسرتها بعض الادعاءات عن ثروته وعزبته وما إلى ذلك بما يكون محل نقد صديقه «نجيب» الرومانسى المسرف، والمفلس الغارق فى ديونه .. ويدفعه حبه الذى يكتمه ووفاؤه لصديقه سامى، وبرغم إفلاسه، أن يضحى بخاتم ثمين ورثه من الأسرة ليساعد الدكتور سامى على الظهور بمظهر حسن بتقديم شبكة ثمينة للعروس . ولكن فيفى تمر بمسكن نجيب والمحضرون يشرعون فى بيع أثاثه سدادا للديون، فتضحى بدورها بخاتم الشبكة وتعطيه للدائنين رهنا للوفاء بالدين حتى تدبر لهم المبلغ المطلوب ..

المسرحية تتميز بالفكاهة وخفة الظل وبالعاطفية والمشاعر الجياشة، كما تتميز بذكاء الحوار ورقة التعبير، والجمل القصيرة، وبالمعانى المتلاحقة المتداعية، وبشىء من الكاريكاتير التعبيرى الأنيق

- فضلا عن موضعها الاجتماعي، وتيار الحب المستتر بالشعور بالواجب ونبل التضحية .

وربما كان جمال المسرحية وجاذبيتها هى اقتراح الحكيم على المسرح الخاص أن يرتقى بفنه فى هذا الاتجاه الواقعى بعيدا عن اغتراب المسرح فى الريبرتوار الغربى بالترجمة والاقتباس، وعن الاغتراب بالمسرح فى حكايات ألف ليلة وليلة والتراث .

ويشير اقتراح الحكيم على المسرح بالاتجاه الاجتماعي والاتجاه الواقعي ورصد دور المرأة فى المجتمع، وخاصة فى الطبقة الوسطى «العصرية» .. كما أنه اقتراح بضمان الجاذبية للجمهور - كما فى المسرح الفرنسى الخاص (مسرح البولفار) - بثنائية الفكاهة والعاطفية. وهى ثنائية ضمنت للمسرح الفرنسى الاستثمارى النجاح الشعبى طوال النصف الأول من القرن العشرين .. بمسرحيات «جورج فيدو» و«يوجين لابيش».

اقتراح الحكيم جاء بعد تعثر مسرح رمسيس الميلودرامى وتعثر المسرح الغنائى والهزلى لنجيب الريحانى وعلى الكسار .. أيام الأزمة الاقتصادية الطاحنة لسنة ١٩٣٠ .

انظر معى إلى ما كان يقدمه نجيب الريحانى على المسرح قبل أن يكتب توفيق الحكيم «رصاصة فى القلب» أو أثناء كتاباتها .

من سنة ١٩٢٩ قدم الريحاني وبديع خيرى مسرحيات «أنا وأنت» و«علشان سواد عينيها» و«اتبحبح» و«ليلة نغنغة» و«مصر - باريس - نيويورك» .. إلى آخره، ومجرد العناوين توحى بأن الريحانى وبديع خيرى كانا لايزالان يجربان الصيغ الاستعراضية فى السياق الدرامى .. وهو أقرب شكل مسرحى لما يقدمه اليوم المسرح الخاص،

فكان اقتراح الحكيم أن يستبدل المسرح هذا اللون المسرحى ويتجه إلى صيغة المزاوجة بين الفكاهة والعاطفية فى صورة مسرحية واقعية اجتماعية عصرية ذات موضوع .

والعجيب أن توفيق الحكيم كتب فى هذه المرحلة وعلى نفس المنوال مسرحيات: «الخروج من الجنة» «١٩٢٨» وانتجها للسينما الفنان فريد الأطرش ولم ينتجها المسرح، و«سر المنتحرة» «(١٩٢٩) و«حياة تحطمت» (١٩٣٠) و«رصاصة فى القلب» (١٩٣١) .

مرحلة فى أدب المسرح لتوفيق الحكيم تتابعت فيها هذه .. المسرحيات العاطفية المكتوبة بالعامية، قبل أى تفكير فى إنشاء مسرح الدولة «القومى» الذى أنشىء سنة ١٩٣٥، وقبل أن يتجه توفيق الحكيم إلى صيغة «المسرح الذهنى» أو «الفلسفى» الصعب الذى قدم فيه مسرحيتى «أهل الكهف» (١٩٣٣) و«شهرزاد» (١٩٤٣) باللغة الفصحى وكانت «الفرقة القومية» موضوع نقاش وجدل فقرر الحكيم أن يقدم صيغة رفيعة للمسرح وأعد الحكيم المسرحيتين لتكونا نموذجا لبرامج المسرح القومى الجديد، وقد أدار ظهره للريحانى ويوسف وهبى والمسرح الخاص.

الحكيم لم يستطع بصيغة المسرحيات الواقعية الاجتماعية العصرية أن يخترق جدران المسرح الخاص التقليدى، وفشل اقتراحه، وانهار المسرح الخاص الاستثمارى دون أن يجرب صيغة الحكيم، وكانت «الفرقة القومية» هى الملاذ لمعظم ممثلى الفرق التى أفلست وتوقف نشاطها .

والطريف أن توفيق الحكيم حاول عبثاً إغراء نجيب الريحانى بمسرحيته وسمى بطلها «نجيب»، ولكن هذا لم يكن حتى كافيا

لاستثارة شغف الريحاني بالصيغة الجديدة التى اقترحها للمسرح الخاص في سنة ١٩٣٢، حيث سجلت الصحافة الفنية فشل الطرفين في الاتفاق على انتاج مسرحية «رصاصة فى القلب» دون أى تعديل – على حد قول الخبر الصحفى .

وقد كان الريحانى سنة ١٩٣٢ فى مفترق طرق يعانى الحيرة ويبحث عن طريق جديد للمسرح، وكان قد قدم مسرحيته الأولى فى مرحلته الاجتماعية الواقعية «الجنيه المصرى» سنة ١٩٣١، وهى المسرحية التى انتجها مسرح التليفزيون بعد أكثر من ثلاثين عاما باسم «السكرتير الفنى» بطولة الفنان فؤاد المهندس .. وفشلت مسرحية الريحاني فشلا احتار له الفنان، فعاد إلى سابق عهده يقدم الهزل الزاعق ومسرحيات التوابل الحريفة، والكليشيهات المسرحية مثل «الأب القاسى و«البنت الغندورة» و«الحماة» .. مع بعض الاستعراض، فقدم الريحانى «المحفظة يامدام» سنة ١٩٣٢، و«الرفق بالحموات» فى نفس السنة وخاف من فكرة تقديم «رصاصة فى القلب» .

وربما نتساءل اليوم : ماذا كان يحدث لو اتفق الريحانى وتوفيق الحكيم على تقديم «رصاصة فى القلب» سنة ١٩٣٢؟ .. هل كنا نفقد المسرح الذهنى للحكيم ومسرحيات اللغة الفصحى، ومتعة قراءة المسرحيات إلى جانب متعة مشاهدتها ؟.. وهل كانت «الرصاصة» تنجح جماهيريا بحيث تغرى المسرح الخاص والفرق المسرحية الخاصة بتغيير صيغتى الهزل الصارخ من جهة والميلودراما الدامعة من ناحية أخرى، وتتجه الفرق المسرحية إلى صيغة اقترحها الحكيم

بمسرحياته الأربع التى ذكرناها، وهى صيغة المزج بين العاطفية الرقيقة والفكاهة اللطيفة الذكية والحوار الذى يتميز بالتداعى الجذاب والعبارات القصيرة واللغة العامية المترفعة ؟ .

ولكن «لو» حرف امتناع لامتناع كما يقول النحاة، فلا داعى للاسترسال فيما يدعوننا إليه من افتراضات .. ولنعد إلى مسرحية «الرصاصة» الشيقة.

ولعلكم توافقوننى أن «راقية إبراهيم» فى فيلم «رصاصة فى القلب» كانت فى ذروة تألقها السينمائى، ولم تتمتع فى أى من أفلامها بقوة حضورها فى هذا الفيلم .

وقد لاحظت إلى جانب ذلك فى مسرحية «رصاصة فى القلب» التى انتجها المسرح الكوميدى وأخرجها الفنان القدير حسن عبدالسلام أن الفنانة «أنغام» فى دور «فيفى» تتمتع بحضور متألق ومتوهج أمام الفنان الكبير «على الحجار» .

وقد دعانى هذا للتساؤل هل يكون فى دور «فيفى» سر خاص تتفتح به المواهب المبدعة فتحلق على أجنحته إلى ذرى عالية ؟

وأنا أكرر دائما أن النص المسرحى القوى هو جناحا الممثل المبدع والنجم المتألق، وبهما يرتفع الفنان إلى فضاءات أعلى وأرفع، فتتألق حوله أضواء المسرح ويتوهج إبداعه . و«رصاصة فى القلب» من نوع هذه النصوص .. و«فيفى» دور مسرحى وشخصية من الشخصيات المسرحية النادرة .

فهى الفتاة المصرية العصرية التى تطلب حقها فى اختيار الزوج وحقها فى التضحية والاهتمام بالغير وحقها فى الحب واستجابة القلب، وحقها فى إفتداء الصديق فى محنة .. حتى بخاتم شبكتها الثمين، وحقها فى الدفاع عمن تحب .

وتعتبر «فيفى» فتاة نادرة لأنها تتحدى دون جلبة عالم «سى السيد» الذى رسمه نجيب محفوظ فى رواية «بين القصرين»، وهو العالم الذى كان المجتمع المصرى يسعى بعد ثورة ١٩١٩ إلى تغييره، ويتطلع إلى صورة جديدة «للفتاة العصرية» فيه .

وفى طريقى إلى مهرجان مدينة «سوسة» التونسية وملتقى «المرأة والمسرح» الذى دعيت للحديث فيه مع نخبة من الدارسين والدارسات والمبدعين والمبدعات .. حملت فى أمتعتى نسخة فى حجم الكف من مسرحية توفيق الحكيم وقررت فى ذلك الملتقى العلمى والفنى أن أدفع عن توفيق الحكيم وهو أكبر مؤلف مسرحى عربى فى القرن العشرين صفة «عدو المرأة» وأن أدعو الحضور إلى اعتبار الحكيم «صديقا للمرأة» ومدافعا عن قضيتها .

وقد درسنا فى المعاهد وقرأنا فى الكتب أن «نورا» الشخصية الرئيسية فى مسرحية «بيت الدمية» للكاتب النرويجى الشهير «هنريك إبسن» (١٨٢٨ - ١٩٠٦) هى رائدة دعاوى الحركة النسائية فى العالم حيث ضاقت بالوضع التقليدى للمرأة فى المجتمع وخرجت من بابه وصفقته وراءها (!) .

وربما أسمح لنفسى أن أزعم أن «فيفى» توفيق الحكيم كانت لها فى مسرحنا الحديث نفس الأهمية الاجتماعية والفنية لأنها رسمت صورة «للفتاة المصرية العصرية المدنية» فى مجتمع القاهرة، أو فى المجتمع المصرى أو العربى فى لحظة نزوعه للتغيير، فكانت صورة مؤثرة ومثيرة، فى مواجهة مجتمع «سى السيد» .

وقد كان محمد عبدالوهاب أقرب إلى حب المسرحية واختيارها للسينما .. لأن محمد عبدالوهاب كان يحدد الألحان وأدوات

الأوركسترا وأساليب الاستماع وينتقى من الشعر والزجل «ريبرتوار» الغناء فى مجتمع مصرى «عصرى» جديد، وبذلك رأى بثاقب بصره ميزة مسرحية «رصاصة فى القلب»، ورأى ميزة لقاء السينما بروائع الأدب القصصى والمسرحى، كما كان قد رأى ميزة اللقاء بين الشعر الرفيع والموسيقى الرفيعة .

ولكن المسرح المصرى لم يكن له دائماً مثل النظر الثاقب للفنان محمد عبدالوهاب .. لذلك كان غالباً يتهيب الاقتراب من الأدب المسرحى الرفيع، فتارة يصف المسرحيات الممتازة بأنها «ذهنية»، ويتوهم أو يوهم الغير ان الجمهور ينفر من الفكر، وانه يرضى بالاستجابة للمسرح بكل ملكاته إلا ملكة الذكاء (!) .. وانه يحب الجمال عاطلا عن الموضوع لا قدر الله، فهذا من قبيل الافتراء على الجمهور والمشاهدين ..

وإن رضى فن المسرح بدعواى فإنى أقدم له أحسن عشرة نصوص أدبية مسرحية مصرية فى القرن العشرين . و«رصاصة فى القلب» منها .. أو أقدم له أحسن خمسين نصاً مسرحياً مصريا فى القرن العشرين، و«رصاصة فى القلب» من أوائلها .. كما يفعل الأجانب مع آدابهم وفنونهم على سبيل الدراسة وامتاع الجمهور بالفن .

كانت هديتى للملتقى التونسى حول «المرأة والفن» هى مسرحية «رصاصة فى القلب» توفيق الحكيم. صديق المرأة .

صور من الألبوم
لمطرب الملوك والأمراء وفنان الشعب
الأستاذ محمد عبدالوهاب

نادرا ما استحق فنان أن يوصف بالصفتين وأن يلقب باللقبين ولكنه أيضا سمى موسيقار الأجيال لأنه أثر فى أربعة أجيال من المصريين والعرب . وبأنه الهرم الرابع لأنه كان بحق من معالم مصر وسيظل من معالمها البارزة فى المستقبل البعيد ..

وهو قبل وبعد هذا «الأستاذ» .. لأنه أستاذ الموسيقى والأدب والرسم وكل الفنون والحركة الفنية كلها أربعة أجيال .

ما من أحد من المصريين والعرب إلا واستدعى عبدالوهاب فى الراديو أو الكاسيت أو الأسطوانة أو الفيلم ليؤنس وحدته أو ليكون حاضرا فى مجلس الأسرة أو الأصدقاء في لحظات السعادة ولحظات التذوق الرفيع ..

فليت القلم أن يكون أكثر دقة ولطفا فى ملامسته للورق وأنا استدعى صور عبدالوهاب .. نجم نجوم الفن . الجنتلمان الرقيق الشاعر والمبدع صاحب العطاء الكبير .

النهر الموسيقى الدفاق الذى ملأ بضياء موسيقاه القرن العشرين المصرى، وكان ثمرة الثورة السياسية والشعبية عام ١٩١٩ مع مختار ومحمود سعيد وسيد درويش وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد أمين .. وحكاية الحب المصرية فى الزمن المسترسل..

صورة «١»

محمد عبدالوهاب الشعراني

ولد وشب فى حى باب الشعرية . وحفظ القرآن الكريم فى الكُتَّاب ورتله .. وفى شلة من رفاق الطفولة، جرب أن يغنى لهم . فأحبوه وشجعوه وأغروه بالغناء كالمحترفين للجمهور فى الموالد والسرادقات .

كان فى السابعة من عمره شاهده واستمتع لغنائه بالمصادفة أمير الشعراء أحمد شوقى بك . فمضى من فوره إلى قسم البوليس وأبلغ أن طفلا يغنى فى الليل للسهرانين بالمخالفة للقانون. فقام المأمور بضبط الواقعة وأخذ التعهد على أبيه الذى أذاقه طعم العقاب ..

وعاد الطفل إلى شلة أصحابه يغنى لهم وحدهم .. ولكنه حين تلقى عرضا بالغناء فى السيرك بدمنهور .. غافل أسرته وغامر بالسفر . يغلبه حب الفن..

وفى دمنهور شاهده واستمع إليه بالمصادفة المحضة أيضا الفنان سيد درويش فخف إلى الكواليس وسأل عن الطفل الفنان فلما جاءوه به . يروى عبدالوهاب أنه: «حملنى بذراعيه ليقبلنى ويهنئنى .. وشعرت كأن سيد درويش الفنان الكبير يريد أن يرفعنى إلى مستواه» (!).

صورة «٢»

لا أمل الاستماع إلى عبدالوهاب . فى حديثه مع ليلى رستم فى تليفزيون لبنان، وفى حديثه مع مفيد فوزى فى تليفزيون مصر، وفى حديثه مع سعدالدين وهبه فى ثلاثين حلقة أذاعها التليفزيون بمصر .

انظر إلى النيل وجريان الماء فيه .. إلى الهرم وثباته الراسخ، إلى

خضرة الحقول، إلى جمال القاهرة فى أحيائها الجميلة.. وانصت ..
فكل شىء جميل فى بلدنا يستدعى للمسامع موسيقى عبدالوهاب .
وقد صاغ الفنان الكبير فنه من جمال بلادنا، وأهدانا فى الصبا وفى الشباب وبعد الشباب المرح والطرب، التذوق والثقة والحب وجاذبية الفنون .

كل شىء من حولنا نابض فى موسيقاه .. النيل .. الآثار .. خضرة الحقول .. أمانينا وتأملاتنا وأيامنا .

صورة «٣»

فى سنة ١٩٢٤ سمعه أمير الشعراء أحمد شوقى للمرة الثانية يغنى فى حفل معهد الموسيقى العربية الذى كان الشاعر وكيل مجلسه، فاصطفاه وتلمذه على خيرة أساتذة عصره من المصريين والأجانب ..

ولكن طبقة كاملة من المصريين احتضنت عبقريته الشابة . وكما كانت هذه الطبقة تضع دستور مصر وترسى أساس بنك مصر، وتشييد الجامعة المصرية والمدارس، كانت ترعى مختار وتجمع التبرعات لتقديم تمثال نهضة مصر بقروش المصريين . وترعى أم كلثوم وعبدالوهاب . والمسرح والسينما والأدب ..

وأصبح لعبدالوهاب غرفة خاصة فى كرمة ابن هانىء، بيت أحمد شوقى الشاعر، وجلابية فى بيت مصطفى النحاس . وعود خاص فى بيت مكرم عبيد .

عنده موعد على الغداء فى بيت سعد زغلول . ويتردد على بيت آل عبدالرازق ولطفى السيد . ويتحاور مع طه حسين .

وقد سافر مع شوقى إلى لبنان والشام، حيث عرفه بالشاعر

اللبنانى بشارة الخورى وكتب له بشارة الخورى «الهوى والشباب» و«الصبا والجمال» واستمتع بجمال الطبيعة فى رحلة لبنان أثناء كان شوقى بك يكتب قصيدته «يا جارة الوادى» ..

ثم اصطحبه شوقى فى رحلته إلى باريس وعهد به للطالب المصرى الأديب توفيق الحكيم والطالب الشاب الفنان زكى طليمات اللذين طافا بالموسيقار الشاب على مسارح الأوبرا وقاعات الكونسير ومعارض الرسم ومقاهى شباب الفنانين .

صورة «٤»

عبدالوهاب لحسن حظ الأجيال كان على موعد مع التقدم التكنولوجى .

وكان أكثر حظا من سابقيه .

فكم من الناس كان يستمع لغناء عبده الحامولى أو سلامة حجازى أو الفنانة الماظ أو محمد عثمان إلى سيد درويش ؟

كانت قلة من المحظوظين يستمعون إلى هؤلاء فى فرح بنت الباشا أو ابن العمدة الثرى إذا تلقوا دعوة بالحضور .. وهى حفلة ربما يتحدث بها المدعو مدى حياته وهو ينتظر تكررها ..

بعدها اتسعت قاعدة المستعمين قليلا فى المسرح الغنائى لأهل القاهرة والزائرين .. من الأقاليم أحيانا ..

ثم أبدعت التكنولوجيا «الفونوغواف» الميكانيكى ثم «الجرامافون» الكهربائى والأسطوانات التى كانت فى بعض بيوت الميسورين ..

وفى عهد عبدالوهاب أنشئت الإذاعة المصرية . وأخذ عدد متزايد من الناس يقتنى أجهزة الراديو . ولم يكن صوت الراديو فى أول الأمر صافيا طوال الوقت .. ثم نطقت السينما واجتذبت عبدالوهاب

.. ولما انتهت الحرب العالمية (١٩٤٥) انتشر المسجل ثم الكاسيت وصار الناس كلهم يستمعون بالموسيقي ويملأون بيوتهم بأعذب الغناء..

وكان عبدالوهاب أول من التقى بالتكنولوجيا من عمالقة الغناء. واستمعت له الملايين .

وكان من حظ أجيال القرن العشرين أننا عشنا فى عصر عبدالوهاب .

وعايشنا موسيقاه دائما فى بيوتنا .. عبر وسائل التكنولوجيا .

صورة «٥»

حكى عبدالوهاب هذه الصورة عن أمير الشعراء أحمد شوقى فى العشرينات..

«التقيت به قبل الظهر لنذهب إلى محل صولت وهو مقهى كان فى شارع قصر النيل .. نطلب القهوة للباشا وعصير البرتقال للفنان .. قبل أن تصل الطلبات يقفز الباشا (أحمد شوقى) واقفا ثم يهرول نحو الباب وأنا اتبعه يقف على الرصيف شاردا .. لا أكلمه .. ينظر يمينا وشمالا ..

أعرف أنه يريد العبور . يخاف جدا من السيارات مع أن شارع قصر النيل فى ذلك الزمن لم تكن تمر به أكثر من سيارة واحدة كل بضع دقائق .

لكنه يريد أن يطمئن لخلو الطريق تماما من أى سيارة حتى لو كانت فى أول الشارع أو آخره .. فإذا اطمأن لذلك يعبر الشارع مهرولا بسرعة وهو يلوح بعصاه محذرا السائقين !

وأنا وراءه .. يقف .. ينظر عبر الطريق متعجبا .. ثم فى وجوه الناس . وبعد برهة ينطلق مسرعا فيدخل صيدلية كانت بالشارع

زمانها .. يقف حائرا . يتقدم منه الصيدلى : «يلزم خدمة يا باشا ؟» .. الباشا يحملق فيه ولا يجيب . ثم يستدير فجأة ويخرج إلى الشارع وأنا اتبعه .

يتجه نحو ميدان سليمان وجروبى . ولكنه في منتصف المسافة يقف حائرا، يتلفت فاعرف أنه يريد العبور . ولكنه خائف. يتطلع يمينا وشمالا إلى بعيد فإذا اطمأن إلى خلو الطريق يهرول عبر الشارع وهو يلوح محذرا بالعصا وأنا معه . ويقف على الرصيف الآخر مترددا .. ثم يمشى الهوينا عائدا وهو يتلفت حواليه .. أعرف أننى يجب أن الزم الصمت .. فذهنه مشغول بخاطر شعرى وهو يلاحقه ويحاصره حتى لايفلت منه، وحتى لو تكلمت الآن فلن يسمعنى .. أمشى الهوينا معه .. نصل ثانية إلى صولت ..

«يدخل مسرعا وعلى نفس المائدة يجلس وأجلس قبالته .. وفجأة يبتسم لى ويقول :

– تحب تتغدى إيه يا محمد ؟

فأقول له : ده أحنا لسه ما شربناش القهوة ياباشا ..

فيضحك ويصفق للجرسون .

«وأعرف أنه تمكن من خاطره الشعرى وحفظه فى ذاكرته كأنه وضعه فى جيبه انتظارا للشغل عليه فى البيت . واستراح إلى ذلك وعاد إلى الدنيا» .

هذا رواه الفنان عبدالوهاب عن الشاعر شوقى .. وتذكرت هذه الصورة حين شاهدت عبدالوهاب فى حديثه مع مفيد فوزى فى التليفزيون .

قال عبدالوهاب إن موسيقاه تبدأ بخاطر يخطر له فى أى مكان

وفي أي وقت . فيسرع عبدالوهاب بتدوين الخاطر أينما كان، أو حفظه ومراجعته في الذاكرة . فإذا اختلى مع عوده في البيت بدأ الشغل الشاق، وهو الصنعة .. ويستغرق في العمل الدقيق المتواصل أياما أو أسابيع ليضع الخاطر البسيط في إطاره المركب اللائق، وفي الجو الموسيقي المحكم.

صورة «٦»

حكى عبدالوهاب أن الشاعر شوقي قال له :

«المجتمع تغير يا محمد .. بالأمس كنت تغني في الأفراح والحفلات بمجلس الرجال . بينما الراقصة تحيي السهرة في الحريم فوق . الدنيا تطورت، والآن تغني في أفراح وحفلات مختلطة للرجال والنساء في مجلس واحد، فلابد أن يتغير الغناء، ويتخلص من التلميحات الجنسية التي تحرج النساء في محضر الرجال، ولابد من أن يكون الغناء ألطف وأرق . وأن يتخلص من التكرار والترديد الذي يدعو المستمعين للصياح ورمي الطرابيش .. ففي المجتمع الجديد سيكون مجلس الغناء أكثر احتراما، وأولى بالغناء أن يمس الوجدان والذوق برقة ولطف وأن يثير المشاعر الرهيفة للمستمعين .. ولذلك فأهم شيء أمامك الآن هو اختيار الكلمات ..

الارتفاع بمستوى الكلمات ،، وترقية أساليب الأداء» ..

عبدالوهاب
فنان القرن العشرين

كان اللقب الذي اشتهر به الفنان محمد عبدالوهاب هو «مطرب الملوك والأمراء»، وبعد ثورة ١٩٥٢ عز على الناس تهميش فنان الملوك

والأمراء، فأطلقوا عليه لقب «فنان الشعب»، وشاء الله أن يمد في عمره إلى الشيخوخة دون أن تهتز قيادته للفن ومكانته الأولى فيه، فأطلق الذين أحبوه عليه لقب : «موسيقار الأجيال» .

والحقيقة أن فنان القرن العشرين سحر بفنه وإبداعه كل أجيال هذا القرن المصرى الحافل، وتأثر وأسهم فى صنع تطور الفكر المصرى والإبداع على مدى سنوات القرن العشرين .

وقد ولد عبد الوهاب فى العقد الأول لهذا القرن، ورحل فى عقده الأخير، فكأنه عايش كل الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية لهذا القرن العشرين.

ولكن هذا ليس السبب الرئيسى لاختيارى محمد عبد الوهاب فنان مصر الأول للقرن العشرين الحافل بالمبدعين.

وإنما اخترت محمد عبدالوهاب لمكانته الأولى بين المبدعين وتأثيره الواسع على الجمهور المصرى بخاصة والعربى كله واخترته بسبب فلسفته فى الفن التى كانت من نسيج ومن ركائز فلسفة النخبة الثقافية للمصريين فى سنى القرن العشرين وفى أحوال .

وقد حافظ محمد عبد الوهاب فى دنيا الموسيقى المصرية على الهوية الشرقية فى الفن، كما أنه من جهة أخرى كان أقوى مبدع قام بتطوير وتحديث الفن ليكون صورة فى المرآة لتطور المجتمع وليكون عاملا من عوامل حفز التطور ودعم خطواته. وليبدع الجمال الفنى الجديد الذى يلبى احتياجات وتطلعات النفس والروح النازعة إلى تحديث الحياة.

نشأ عبد الوهاب فى أسرة فى حى شعبى وتأثر من طفولته بالإنشاد الدينى والقراءات القرآنية والأغانى الشعبية .

وكان يحفظ ويغني في طفولته الألحان التقليدية للفنانين عبده الحامولي وسلامة حجازي ومحمد عثمان.

ولكن فن سيد درويش انتزع الطفل الصغير من العالم الموسيقي القديم إلى رحاب عالم جديد.

يروي عبد الوهاب في الحلقات التليفزيونية التي حاوره فيها الكاتب الكبير سعد الدين وهبه .. أنه لما تسلل إلى المسرح وهو طفل احترف الغناء حديثاً واستمع في بروفة مسرحية «العشرة الطيبة» إلى أغنية سيد درويش : «أنا المصري كريم العنصرين» «جريت إلى ميدان العتبة كالهارب أو كالمشتاق إلى دنيا جديدة .. عايز أخلص من القديم اللي في وجداني أو عايز أدرك الجديد اللي في سيد درويش».

بهذا الانفعال تأثر الفنان الصغير محمد عبدالوهاب بالنقلة الفنية الخطيرة التي أحدثها سيد درويش من الموسيقى الزخرفية وتقنيات التطريب إلى الموسيقى التعبيرية المثيرة.

إن مصر مقبلة كلها على مرحلة جديدة، فلا ينسى عبد الوهاب أنه وهو طفل، وكان يغني بين الفصول في مسرح المحامي الفنان عبد الرحمن رشدي، أن المسرح المصري كله قام بمظاهرة في ثورة ١٩١٩ بالملابس المسرحية وتعرض لمواجهة العسكر الانجليز وأن الجمهور اصطف في الشوارع يصفق لمظاهرة الفنانين بحماس ..

تأمل معي مظاهرة الممثلين بالملابس المسرحية الريفية والحضرية والتاريخية والتراثية .. مصر بطبقاتها وبيئاتها وتاريخها الفرعوني والإسلامي الوسيط والحديث في مظاهرة حاشدة بالرغبة في تجاوز

الواقع الاستعماری الأليم وتريد أن تخترق الزمن إلى عهد جديد للحرية والحداثة والعدالة .

إنها لحظة انطلاق خاصة للفنان، وانطلاق للمجتمع كله ..

وبعد مرحلة الطفولة رعي الفنان الناشئ أمير الشعراء أحمد شوقي بك من سنة ١٩٢٤ حتى وفاته سنة ١٩٣٢.

وفى الاحتفال بزواج ابن أحمد شوقي كتب الشاعر الكبير قصيدة للمناسبة باللهجة العامية مطلعها : «دار البشاير مجلسنا..» وتطوع عبد الوهاب بتلحينها وغنائها وأراد أن يجامل الشاعر الكبير بقوله : «سألحنها لحنا على كيفك» ..

فقال له أحمد شوقي: «يا محمد إحنا آذان بالية اعتادت القديم، فلا تلتفت إلينا .. نحن الماضى .. تطلع أنت إلى المستقبل ولحن للمستقبل».

كانت النخبة ترعى عبد الوهاب ووجهوه إلى الالتحاق بمعهد الموسيقى الشرقية، وكان اسمه نادى الموسيقى الشرقية .. حيث علمه الفنان محمد القصبجى، والشيخ درويش الحريرى أصول الموسيقى الشرقية .

ثم وجهوه إلى الالتحاق بمعهد برجرين، وهو فنان بولندى استقر بمصر، حيث تعلم الهارمونى والعزف على البيانو وغنى الغناء الأوبرالى.

ولكن شوقى لم يكتف بهذا فصحبه فى رحلته إلى باريس سنة ١٩٢٧ وما بعدها من سنوات حيث التقى هناك بتوفيق الحكيم وزكى طليمات والدكتور محمد صلاح الدين، فكانوا معه فى زياراته للأوبرا وحفلات الموسيقى ومسرح الكوميدى فرانسيز والأديون وفى متحف اللوفر وفرساي، وحفلات موريس شيفالييه وفنانى الشباب .. وقد كان

ذكاء محمد عبد الوهاب وإحساسه المرهف بالموسيقى وبالجمهور هو جوهر معادلة التحديث .

والموازنة بين الموسيقى الشرقية والموسيقى العصرية والأصوات الحديثة للآلات الموسيقية الغربية التى تدرج عبد الوهاب فى إضافتها للأوركسترا الخاص به وإلى ألحانه وقد قال عن هذه المعادلة الدقيقة «فيه ناس لما تتعلم تقع أسرى لما تعلموه، ولكنى أنا كنت اختار مما تعلمته ما يقبله ذوق المستمع العربى ويستسيغه».

وقد وصف توفيق الحكيم عملية التحديث فى الموسيقى التى أبدعها الفنان محمد عبد الوهاب بقوله : «مثل الإبداع الأدبى الذى زاوج بين التراث وبين الجديد .. صنع عبد الوهاب فى الموسيقى والغناء نفس الشئ» .

وقال عبد الوهاب : إن طه حسين كان «يميل إلى فنى لأنى أطور الألحان العربية بلمسات من اللون الأوروبى فى الموسيقى».

لذلك يمكن افتراض أن موسيقى وألحان محمد عبد الوهاب تطورت فى اطار وضمن منظومة التحديث فى الأدب والفنون جميعا، وأن موسيقى عبد الوهاب تنتظم فى سياق التحديث الأدبى فى منهج النقد لطه حسين وفى إبداع المسرحية فى الشعر العربى لأحمد شوقى وفى النثر العربى لتوفيق الحكيم، وإبداع فن القصة للدكتور محمد حسين هيكل، واللغة العربية الصحفية والأدبية المتجردة من التكلف والزخارف التقليدية والمعبرة عن المعنى تعبيراً مباشرا فى الأدب والصحافة .

بذلك نضع الفنان عبد الوهاب فى سياق واحد مع شوقى وتوفيق

الحكيم وطه حسين، ومع مختار ومحمود سعيد وناجى وأحمد صبرى.

وفى سياق الاقتصاد الحديث فى إنشاءات طلعت حرب فى السينما والمسرح والبنوك والصناعات المصرية الحديثة.

وفى سياق حركة الاستقلال والديمقراطية والتحديث الاجتماعى.

عبد الوهاب إحدى موجات التيار الكامل لمصر الحديثة ومصر القرن العشرين.

ولكن دعنا نتأمل بداية التجديد الفنى لعبد الوهاب، والبداية هى تأثره بموسيقى وألحان سيد درويش، وسيد درويش قام بالنقلة الخطيرة فى فن الغناء من التطريب والزخارف التقليدية إلى التعبيرية ومطابقة الموسيقى لكلمات الأغنية .

الموسيقى عند سيد درويش تعبر عن الكلمات يقول محمد عبدالوهاب فى ذلك أن «اللحن والكلمات يحلو أن تتكامل مثلما تتكامل الإنسانية برجل وامرأة».

بعد ثورة ١٩١٩ ذاق الشعب حلاوة الاتحاد حول أمانيه وعلى رأس أمانيه الحرية والاستقلال وتصور دنيا مصرية جديدة.

وكما اتجهت تيارات الابداع فى الأدب والفنون اتجهت موسيقى عبد الوهاب إلى التخفف والتحرر مما سماه «المحسنات البديعية» (كما فى الأدب)، أى السجع والجناس والطباق والعبارة الفخمة أو المنمقة والمزخرفة وأساليب القفلات «والعفقات» فى الموسيقى القديمة، والتكرار والتمديد وقلب اللحن والتنويع والتطريب والتكرار فى ياليل ويا عين على امتداد السهر الطويل ..

كل هذه كانت تناسب المجتمع الزراعى القديم الهادئ وبطئ الحركة، وكان الاستماع للغناء متعة للرجال فقط فى الصالونات .

بينما كانت العوالم والراقصات يحيين السهرات فى صالون النساء والحريم.

ولكن المجتمع الحديث أصبحت له صالوناته المختلطة من الرجال والنساء، ولم يعد السهر يطول، والوقت يسمح بالأسلوب التقليدى فى التطريب ولم تعد الظروف تسمح بالأغانى النابية أو غير المتحفظة.

لذلك أصبحت الأغانى أقصر والذوق الجديد تحول إلى إنهاء التطريب وما يماثل البديع فى اللغة، وتحول إلى الاتجاه إلى التعبيرية والأغنية العاطفية الرقيقة والأغنية الوصفية.

وكان محمد عبد الوهاب من الصفوة فى المجتمع الثقافى والسياسى وكانت الصفوة ترعاه وتبنى بفنه الحياة المصرية الجديدة بعد ثورة ١٩١٩ مع سائر المبدعين.

وقد ذكر محمد عبد الوهاب أنه كان وثيق الصلة وله علاقات حميمة بالشاعر الكبير أحمد شوقى والكُتَّاب الكبار فكرى أباظة ومحمد التابعى وإبراهيم المصرى وعباس العقاد وإبراهيم المازنى وعبد العزيز البشرى وتوفيق الحكيم وبزعماء السياسة مصطفى النحاس ويوسف الجندى وإبراهيم عبد الهادى وحفنى ومحمود..

كان هذا مجتمع الفنان عبدالوهاب الذى ربما كان له تأثير على حرص الفنان على اختيار كلمات أغانيه ..

قبل عبد الوهاب لم يكن الشعر الفصيح ممايقبل عليه الملحن والمغنى فكان عبد الوهاب الرائد فى أن يجعل الشعر الفصيح فى

جمال موسيقاه وجمال صوته يتردد على السنة أبسط الناس ورجل الشارع والجماهير العريضة.

وبذلك ترددت على ألسنة الناس أشعار شوقى (يا جارة الوادى .. وسلام من صبا بردى أرق)، وأشعار على محمود طه (الجندول) ومحمود حسن إسماعيل (دعاء الشرق) . وبشارة الخورى (الصبا والجمال وجفنه علم الغزل) وإيليا أبو ماضى (لست أدرى) فضلا عن أشعار العامية الرفيعة للشعراء: أحمد شوقى (فى الليل لما خلى.. وبلبل حيران) ورامى (الشك يحيى الغرام) والسفير أحمد عبد المجيد (كلنا نحب القمر .. ومين عذبك). وأحمد عزت الهجين (أمانة ياليل)، وسعيد عبده (أهون عليك)، ومحمود أبو الوفا (عندما يأتى المساء) وعلى شوقى (سهرت منه الليالى).

فهل كان محمد عبد الوهاب فنان الصفوة؟! صرح الفنان المبدع فى حديثه التليفزيونى مع الكاتب الكبير سعد الدين وهبه بأن : «الفن اللى يتعمل للصفوة مهما كان صعبا سوف يعيش لأن الشعب مع الوقت يستوعب الفن الرفيع».

فأى درس غال للفنانين من كل الأجيال من رجل أحبه كل الناس، ويرددون أغانيه السهلة والصعبة بنفس القدر من الاستمتاع ..

قال عبد الوهاب: «أنا أغنى أولا لعبد الوهاب وما أقتنع به يقنع الناس: فأول مراتب الاقناع هى الاقتناع. » (!).. فأى تعبير مدهش(!) هكذا ارتفع الغناء على يد الفنان المتألق وتسامى إلى ذرى رفيعة..

وكان عبد الوهاب مؤمنا بذوق الجمهور ويحترم الجمهور ولا يتعالى عليه، وكان يقول إن الغناء الراقى تبنيه الكلمات الراقية

والموسيقى الراقية والأداء الراقى والجمهور طرف رابع فى ترقية الفن.

ولم يكن نزوع عبد الوهاب للفن الأرفع والأرقى يغريه بالاعتصام فى برج عاجى،وإنما عايش محمد عبدالوهاب كل الأحداث السياسية والمواقف الشعبية وعبر عنها أجمل تعبير.

فقد غنى فى الثلاثينات للوطن «حب الوطن فرض» وغنى للعلم: «مين زيك عندى» و «أيها الخفاق» ثم غنى للمقاومة السورية: «سلام من صبا بردى»، : أخى جاوز الظالمون المدى»، وللصراع الحزبى قصيدة شوقى: «إلاما الخلف بينكمو إلاما»، وغنى للوطن العربى: «الوطن الأكبر»، وللأجيال: «الجيل الصاعد».. وبعض الناس يضيفون إلى أغانيه الوطنية أيضا أغانى: «القمح» و«البرتقال» و«النهر الخالد» و«الكرنك» وغيرها.

تراث زاخر بروعة الجمال أنشأه الفنان المبدع بخطة تنطوى على فلسفة.. ومن عناصر فلسفته تسجيل الأدب فى السينما حيث قدم «ماجدولين» المنفلوطى فى فيلم «دموع الحب» و«رصاصة فى القلب» توفيق الحكيم، و«أوبريت مجنون ليلى» أحمد شوقى فى فيلم «يوم سعيد».

وقد كان عبد الوهاب الرائد الأول فى تحويل التخت الشرقى إلى أوركسترا كبير على النظام العالمى، وأضاف آلات غربية أدخلها فى نبرات الألحان الشرقية كالجيتار الكهربائى والأورج وآلة الإيقاع الغربية «الكاستينت»..

وقد أهدى عبد الوهاب الأجيال باقة الزهور الجميلة : نجاة الصغيرة – وردة – فايزة أحمد – فيروز – ياسمين الخيام – ثروت –

فضلا عن التحف الموسيقية الرائعة التى خص بها أم كلثوم وليلى مراد ورجاء عبده وعبد الحليم حافظ.

وقد كان محمد عبد الوهاب عظيما فى وصفه أم كلثوم أنها «عاصمة الأصوات الغنائية».. بما كانت تمتلكه من القوة والإحساس وجمال النبرات وبراعة القفلات، والنطق الحلو الواضح، ووصفها بأنها امتلكت كل فضائل الغناء (!).. فهى كالعاصمة بين المدن الكبيرة.

فما أعمق هذ الدرس الذى ينطوى عليه الاعتراف بفضل أقوى المنافسين له على قمة الغناء (!).

لكل هذا اخترت محمد عبد الوهاب الفنان المصرى الأول الذى صور بإبداعه الأحوال المصرية فى القرن العشرين وكان هو أكمل صورة فنية للمصريين فى القرن العشرين..

وقد كان قرنا حافلا بالنسبة لمصر، كما كان زاخرا بالإبداع.. وفى قمة الإبداع كان نجم محمد عبد الوهاب ساطعا معظم سنوات هذا القرن العشرين.

أم كلثوم..
أغنية القرن العشرين

وأنا أكتب مقالاتي عن «محمد عبد الوهاب موسيقار القرن العشرين» كان الكاتب المبدع محفوظ عبد الرحمن يضع لمساته الأخيرة في نص المسلسل المثير «أم كلثوم»، وكانت الفنانة الرائعة الموهوبة «إنعام محمد على» تضع الخطة الساحرة لإخراج هذا العمل الفني الكبير، وربما كانت الفنانة الجذابة صابرين تتأمل في أوراق المسلسل : كيف تقدم هذه الشخصية الفنية الفذة للجمهور كما عرفها الجمهور.. وكما عرفت «أم كلثوم نفسها» وكان في المسلسل نجم عملاق رابع هو الموسيقار عمار الشريعي الذى أهدانا الإطار الموسيقي للمسلسل والإيقاع اللحني لسياقه الأخاذ، كما أهدانا في هذا المسلسل نخبة رائعة من «محصول الإنشاد الديني» كانت النبرة الأولى للسياق الدرامي لمست القلوب والآذان.. وأهدانا تلميذته المغنية الناشئة اللامعة آمال ماهر.. وقد جذبني المسلسل الجميل إلى أن أتأمل ما كنت قد توصلت إليه من اختيار «محمد عبد الوهاب» موسيقار القرن العشرين».. وللفنانين الكبار الأربعة الفضل في دعوتي للتأمل والتفكير.. أى دعوتي إلى مكتبي وإلى مكتبتي من جديد. وهناك تأملت على مهل العلاقة الجدلية بين أسطع نجمين في سماء الفن المصرى للقرن العشرين: محمد عبد الوهاب .. وأم كلثوم.

كان محمد عبد الوهاب يقول: إن أم كلثوم محافظة وتتعلق بالغناء الشرقى التقليدى الذى يحتفى بالمحسنات البديعية كالجناس والطباق والسجع في اللغة.. وأنها صنو مصطفى لطفى المنفلوطي في الأدب

العربى، بحبها الترديد والتطريب والمقابلات اللحنية والزخرف الموسيقى.. أما هو، يعنى عبد الوهاب نفسه فقد عمد إلى تحديث الغناء العربى والموسيقى العربية والتخلص من المحسنات الموسيقية.

وكان أنصار أم كلثوم من جهة أخرى ينقدون ميل محمد عبد الوهاب للتجديد، والتلحين أحيانا على إيقاع الرومبا والسامبا، ويتهمونه بالتغريب وتقليد الموسيقى الغربية، بينما كان فن أم كلثوم فى نظرهم هو «الفن الشرقى الأصيل».

ومن ثم تسمية أم كلثوم «كوكب الشرق» حفاوة بأسلوبها المحافظ، ولكن لا نظن أن هذه الجدلية كانت حوارا بسيطا بين الأصدقاء.. بل هى كانت حوارا بين رؤيا فنان ورؤيا فنان ند له فى الفكر والموهبة والإبداع.. حوار يدور حول تناسب العناصر الفنية فى ضرورات الأصالة ودواعى التجديد..

كل من عبد الوهاب وأم كلثوم كان محافظا وكان مجددا .. فأم كلثوم جددت فن الغناء لنفس الدواعى التى دعت عبد الوهاب وقبله سيد درويش إلى التجديد..

أم كلثوم أسهمت فى تطوير فن الغناء من الإنشاد بلا موسيقى إلى الغناء فى إطار التخت الشرقى.. إلى الغناء فى إطار الأوركسترا ..

كما أسهمت أم كلثوم فى ترقية كلمات الغناء بانتقاء شعر الفصحى الراقى وشعر العامية الرفيع لأحمد رامى وبيرم التونسى.

وبانتقاء الكلمات والمعانى السامية نقلت أم كلثوم الغناء من الهامش اللاهى والعابث للمجتمع إلى قلب المجتمع بما أكسبها الاحترام فى الوسط العام والخاص وبما أحاط فن الغناء نفسه بالتقدير فى المجتمع.

كما أن محمد عبد الوهاب مع حرصه على تجديد الموسيقى العربية كان يحافظ ولايفرط في اللحن الشرقي والآلات الشرقية ضمن الأوركسترا الحديث الذى يغنى فى إطاره. ولم تغب عنه أبدا بداياته مع الإنشاد الدينى - كما كانت بدايات أم كلثوم - حتى إنه قدم قصيدة «دعاء الشرق» بحرفية التقنية الجميلة للإنشاد الدينى، وتكاد ألحانها المدهشة تتجرد من الموسيقى إلا من لمسات كالظل فى الصورة.

كل منهما كان يقصد التأصيل ويقصد التجديد ولكن برؤيا مختلفة فى قياس العناصر اللازمة للخطاب الغنائي المصرى للقرن العشرين.

هذه الجدلية والحوار الفنى والفكرى بين النجمين الساطعين يستحق أن يكون موضوع دراسات كثيرة مستفيضة فى الفن وفى الفكر الإجتماعى.

ولايظن أحد أن هذا الحوار وهذا الجدل قد أثاره الفنانان إثارة تقنية إثارة عفوية.. وإنما كان كل منهما يتمتع بالشفافية والإحساس المرهف بالمجتمع وبالناس وبالمواطنين وبالنخبة المتعلمة أو المثقفة .. والتقط بإحساسه أطراف الجدل الاجتماعى والحوار الاجتماعى حتى انعكست صورة هذا الحوار الاجتماعى فى فن كل منهما من زاوية نظره وبرؤياه الاجتماعية والفكرية والفلسفية والفنية.

وقد كان من فضل الكاتب المسرحى التليفزيونى الكبير محفوظ عبد الرحمن أن حرص فى النسيج الرفيع للمسلسل أن يقابل دائما بين الفنان والمجتمع، وبين المجتمع والفنان..

وأن يلمس بقلمه الرشيق جوهر الحوار الفكرى الاجتماعى فى صالون الفنانة أم كلثوم وفى المجتمع كله، فأفادنا وفتح عيوننا

ومداركنا على العلاقة السحرية بين الفنان والمجتمع وهى جوهر النجاح للفنان..

ولم يكن هذا الحوار وهذا الجدل الثقافى الاجتماعى يتم بمعزل عن سائر الفنون أو عن الفكر الأكاديمي. فقد تأثر به «الفنان محمود مختار» صاحب تمثال نهضة مصر، وتأثر به «أحمد لطفي السيد» مؤسس جامعة القاهرة، وطه حسين مجدد منهج الدراسات للأدب العربى الكلاسيكي.

وكان هذا الحوار وهذا الجدل الثقافى حول التأصيل والتحديث هو جوهر الحركة الوطنية المصرية والسياسة المصرية فى نزوعها «للاستقلال التام» وتأكيد الهوية القومية المصرية والعربية من جهة.. ونزوعها إلى الحكم الديمقراطى الدستورى على أساس أحدث القوانين العصرية في نفس الوقت.

أنظر إلى منشآت طلعت حرب باشا الاقتصادية الحديثة. أول بنك مصرى مائة بالمائة هو بنك مصر المؤسس على أحدث النظم الاقتصادية والمالية للعصر، وشركاته الصناعية الحديثة، ولاحظ عمارة الفرع الرئيسى للبنك المشيدة على الطراز العربى التقليدى الجميل..

ولاحظ أن أمير الشعراء أحمد بك شوقى الذى حافظ على عمود الشعر العربى وجمالياته البلاغية وجزالته ورصانته.. هو نفسه الذى نقل الشعر العربى إلى مجال الحداثة باضافة المسرحية إلى الأنواع الأدبية العربية، كما أضاف محمد حسين هيكل باشا الرواية إلى الأنواع الأدبية بتأليفه أول رواية مصرية هى «زينب» فى خطوة واسعة لتحديث الأدب العربى.

ولم يكن بعيدا عن ذلك دخول سيد درويش وزكريا أحمد وكامل

الخلعي ومحمد عبد الوهاب مجال الأوبرا والمسرح الموسيقى بالقصة المصرية والموسيقى الشرقية.

ففي السياسة والاقتصاد والفن والأدب وعلى نطاق المجتمع دار هذا الحوار بين التأصيل والتحديث، وكانت رؤيا المبدعين والمفكرين والنخبة أن يضعوا في مصر الحديثة طاقة التفاعل لهذه العناصر التي تؤكد الهوية وتنزع للتحديث والحياة في العصر .

وقدرة محفوظ عبدالرحمن الروائية وقدراته الدرامية كانتا طاقة المسلسل البديع وضوءه الكاشف للعلاقة الفريدة بين صداحة القرن العشرين أم كلثوم وبين زمانها وأيامها وأهلها وجمهورها ومجتمعها.

وابداع المخرجة إنعام محمد على أنها أبرزت بفنها الجميل ملامح العلاقة بين الفنانة والناس وهكذا بحث لنا محفوظ عبدالرحمن عن النخبة الاجتماعية التي حاورت أم كلثوم وحاورتها أم كلثوم في مراحل حياتها .

تأثرت أم كلثوم في أول عهدها بالجو الديني الشعبي الذي كانت تنشد في إطاره في الموالد الريفية والأفراح ..

ثم اتصل بأم كلثوم.. وكان له تأثير كبير في فنها كل من الموسيقى «أبوالعلا محمد» والشاعر «أحمد رامي» والشيخ مصطفى باشا عبدالرازق عضو حزب الأحرار الدستوريين وشيخ الأزهر، ومحمد بك البابلي من مثقفي العشرينيات، وطلعت حرب رائد الاقتصاد والصناعة، وضباط «الفالوجة» ثم ضباط ثورة يوليو.. والكتاب الكبار فكرى أباظة ومصطفى أمين ومحمد التابعي ونخبة المجتمع المصرى في القرن العشرين.. وجمهور الفنانة الكبير بما لم يسبق له مثيل في مصر والعالم العربي كله .

وقد كان من حساسية القلم والكاميرا لمحفوظ وإنعام أن تلازمت الأحداث السياسية الكبرى فى مصر بمراحل التعبير لأم كلثوم.. كما تلازمت مراحل التقدم التكنولوجى فى ذلك القرن الغارب مع مراحل التطور الفنىّ لكوكب الشرق..

فأية رحلة مثيرة قامت بها الفنانة العبقرية من الانشاد فى الريف للفلاحين من غير عزف أو موسيقى إلى التعلم المجهد والمثابرة للقراءة ثم لقراءة الموسيقي على سطور النوتة، ثم قراءة الشعر الرفيع وإجادة النطق وفصاحة التعبير، ثم إجادة الانصات لما يقوله الآخرون وتعلم أصول الإيمان والوطنية والفن الرفيع، وتدريب النفس على الإحساس المرهف بالمشاعر الرقيقة وشحذ البداهة والدخول إلى الدنيا من أبواب العقل والتفكير بمخزون المشاعر الوجدانية والبديهة الحاضرة واحترام القيم التقليدية والتطلع إلى الحداثة..

هكذا انتقلت أم كلثوم ورصد المسلسل الجميل رحلتها الفنية والاجتماعية من قريتها الصغيرة الى قمة المجتمع .

وكان من مميزات المسلسل وقصة كفاح وصعود أم كلثوم أنها أبرزت قيمتين كبيرتين .

القيمة الأولى التى اتضحت فى سباق رحلة «ثومة» الفنية أن المجتمع المصرى كله أسهم فى رعاية وحماية وتقدم هذه الموهبة العظيمة .

نحن نقول إن الفن الاجتماعى يرتفع شأنه بإحساس الفنان بالمجتمع وبالناس وبالجمهور وبالقضايا وبالآلام وبالأمانى الشعبية..

وهذا وجه واحد للموضوع. والوجه الثانى لهذه المقولة أن المجتمع يبنى الفنان بالاهتمام والرعاية وحماية موهبته .

ويلفت نظرى دائما أن أم كلثوم وعبدالوهاب أقاما هرمين عملاقين للفن ولم تكن فى البلاد وزارة للثقافة، ولكنهما تمتعا بمناخ إيجابى رائع نتمنى فى عهد وزارة الثقافة أن يدرسه ويتأمله ويقتدى به السادة المنفذون من مديرى الأجهزة التنفيذية لوزارة الثقافة، وأن يكون فى هذا المسلسل الرائع دروس كثيرة للفئة القليلة الذين يظنون أن وكالة وزارة الثقافة أو الادارات العامة للوزارة ترتب للوكيل أو المدير العام أولوية بيروقراطية حاكمة على المبدع وعلى ابداع الفنانين(!) .

· انظروا ياسادة الى هؤلاء الذين صورهم المسلسل الرائع ومؤلفه ومخرجته وممثلوه من رعاة الفنون، ولم يكونوا موظفين مكلفين برعاية الفنون والآداب ودعمها، وإنما قاموا بذلك بإحساس حضارى ورقى فكرى ووطنية حقيقية وتذوق مثقف للفن، ورؤيا حضارية تفهم مدارج الحضارة ودرجاتها وأدواتها وعائدها القومى والإنسانى ..

وفى النصف الثانى من القرن العشرين أنشئت وزارة الثقافة وكان للدولة المصرية ورئاستها دائما الدور الفعال فى رعاية الفنون. وكانت أكاديمية الفنون أحد رموز هذا الدعم وهدية الدولة للفن، ومنحت الدولة للفنانين الأوسمة والجوائز الكثيرة، وكانت أحدث مكرمة للرئيس حسنى مبارك الأمر برعاية المطربة الناشئة المدهشة آمال ماهر فنانة القرن الحادى والعشرين .

القيمة الثانية التى أبرزها المسلسل التليفزيونى الذى نال إعجاب الجمهور هى قيمة الروح العصامية للفنانة أم كلثوم ..

وكفاحها الذهنى والوجدانى للتعلم وتجويد نوع الفن وترقيته، قيمة الصعود «الصعب» للمنشدة فى الموالد والأفراح الريفية إلى قمة

الهرم الثقافى للمجتمع . قيمة التعلم والإنصات للأساتذة، وقيمة البحث والمعاناة والسهر والاجتهاد لتثقيف النفس.

ومراحل بناء هذه القيمة في دراما أم كلثوم هى درس لشباب الفنانين والمبدعين وفائدة للفنانين المتعجلين. فالفنان الناشىء تنضج موهبته فى دفء التلقى، الفنان الشاب يستكمل أدواته وثقافته بصبر وأناة واجتهاد.. ولا يميل إلى ما شاع حديثا فى المجتمع من أوهام «الصعود الصاروخى» وأوهام «النجاح الخاطف».

وقد آن الأوان أن ألاحظ فيما كتبت وفيما كتب زملاء أفاضل من الكُتَّاب أن مسلسل «أم كلثوم » قد طرح العديد من الأفكار والقضايا المهمة التى ربما شغلتنا عن نقده النقد الفنى الذى يستحقه ويكشف جمالياته الفنية الفريدة .

وربما كان هذا من أولى المزايا الفنية للعمل، حيث أن نص محفوظ عبدالرحمن وكاميرا إنعام محمد على كانا من الشفافية بحيث لم يحجبا بالزخارف والجاذبيات التقليدية رؤية المشاهد للموضوع وللأجواء الفنية والتاريخية ودراما الشخصية الفذة لأم كلثوم نفسها.. وهذا عندى قمة النجاح الفنى للمسلسل ولا يتم الحديث إلا بالتنويه بالأربعة الكبار وبفريق التمثيل الممتاز كله وبالمطربتين الصغيرتين المبدعتين وتحية التليفزيون منتج المسلسل الجميل.

البحث عن كوكب الشرق في أيامها

اكتمل بهاء مسلسل «أم كلثوم» التيلفزيوني برشاقة قلم محفوظ عبدالرحمن وبصيرة كاميرا أنعام محمد علي وروعة الإطار الموسيقي الرفيع للفنان عمار الشريعي، والإبداع الذكي للفنانة صابرين، وباجتهاد كل من شارك فيه .

ومع أننا عاصرنا الفنانة العظيمة أم كلثوم واستمعنا لها واستمتعنا بعبقريتها.. فإن المسلسل التيلفزيوني قدم لنا صورة جديدة تصور حضورها الجميل في إطار زمانها الجميل.. فرأينا مالم نكن نعرفه، وما كنا نعرفه لكن لم نكن قد عرفنا أهميته، وما كنا نتابعه ولكننا لم نكن نتابع ارتباط سياقه بالأحداث السياسية والاجتماعية وأيام المصريين فى القرن العشرين.

إن الفن الجميل يجعلك ترى ما رأيته من قبل فى ضوء أوضح..

وهذا ما جعلنى أنشط للبحث عن طماى الزهايرة فى كل خرائط مكتبتي.. ولكني للأسف لم أعثر عليها فى أى خريطة!.. فالقرية التى اهدتنا واحدة من أعظم بنات مصر فى القرن العشرين قرية صغيرة إلى حد أن كل الخرائط التى عندى تهملها ولا تذكرها(!) .

فهل يحق لنا أن نناشد محافظة الدقهلية أن تتدارك هذا الأمر بانشاء مركز استماع لأم كلثوم فى قريتها ومتحف صغير لها فى مسقط رأسها ومزار سياحى ثقافى يضع القرية الرائعة على الخرائط مهما كان مقياس الرسم للخريطة؟!

وربما يزيدنى طموحا، إعجابى بالمسلسل وبشخصية أم كلثوم

وفنها، فأتمنى أن تكون فى القرية «مؤسسة لأم كلثوم» تبنى بها قاعة للغناء نظير مسرح الأزبكية وتقيم مهرجانا فنيا سنويا للغناء الشرقى يقدم فيه الفنانون أغاني أم كلثوم وأغانى حديثة تلتزم بالمحافظة على الموسيقى الشرقية وفن الغناء العربى الأصيل ..

وربما يقام فى القرية أيضا معهد للموسيقى العربية أو الموسيقى الشرقية يفد إليه الطلاب من أنحاء الأقطار الشرقية التي أجبت فن أم كلثوم وغنت أغانيها .

ونموذج هذا التمني هو قرية الشاعر الإنجليزى المسرحي «وليام شكسبير» وهي قرية ربما تكون في حجم قرية «طماى» أقيم فيها مسرح شكسبير التذكاري ومتحف بيت شكسبير ومدرسته ومقتنياته ويقام فيها احتفال سنوي بيوم ميلاد شكسبير.. وقد أصبحت مقر فرقة شكسبير الملكية.. ويزورها كل عام نصف مليون زائر وسائح ..

أعود الي مسلسل أم كلثوم لأذكر أنه مما ادهشني فى المسلسل أن أطباء مصر أشفقوا من إجراء جراحة الغدة الدرقية لأم كلثوم لأن مبضع الجراح فى مثل هذه العملية سيجرح موقع أقرب ما يكون لأحبالها الصوتية.

والأحبال الصوتية لأم كلثوم كانت من الهبات الخلقية التى وهبها الله لكوكب الشرق، حتى قيل إن المساحة الصوتية لأم كثوم كانت تفوق المساحة الصوتية لأكبر مغنية غربية فى عصرها وهى مغنية الأوبرا الشهيرة «ماريا كالاس» ..

- ولكنى مع ذلك وبرغم البحث لم أعثر على مقال علمى أو فسيولوجى أو طبى أو فنى يحلل هذه الظاهرة الخلقية أو يصفها لنا ولم أعثر على أى بحث علمى وفنى مقارن عن قدرات أم كلثوم.

وقد سمعت الفنان الكبير محمد عبدالوهاب يصف أم كلثوم بقوله:

«لو تصورت المطربين مدنا وقرى ومراكز .. فإن أم كلثوم تصبح هى عاصمة الغناء وقمة الهرم».

فهل يحق لنا أن نناشد أطباء أم كلثوم وناقدى فنها ودارسى الموسيقى أن يتفضلوا علينا بالمزيد من الإيضاح والوصف العلمى لظاهرة أم كلثوم الفريدة؟

ولا أنسى أنى كنت فى غرفة الاستقبال لطبيب فى بلد عربى.. وكان الاستقبال حافلا بالزبائن بما جعلنى انتظر دورى مدة طويلة استمعت فيها لأحاديث الزبائن فى مواضيع متفرقة حتى تطرق الحديث الى أم كلثوم فيتفضل أحد الزبائن العرب بقوله : «إن ماء النيل فيه ما يجلو الصوت وتحلو به النبرات .. لذلك فإن أهل الغناء من كل الأقطار العربية يصبحون أجمل صوتا إذا غنوا فى القاهرة..».

وهى تحية عربية جميلة، ولكن حقيقة الأمر أن التراث الفنى المصرى الغنى والقديم قد رفع جمهور الفن إلى مستوى يتسابق على رضائه الفنانون فيجتهدون، كما أن التراث الفنى المصرى حافل بالتجارب والألوان والإبداعات مما يجعل مصر مدرسة للفنون الشرقية.

ويجعل مصر مناخا رفيعا للفن الرفيع .

ليس ماء النيل ياصاحبى وإنما هو المناخ الفنى لبلد تاريخه الثقافى حافل .

وكان الزعيم الراحل جمال عبدالناصر يقول :

«إن أم كلثوم من أكبر دعاة القومية العربية».

وكيف يمكن وصف مكانة أم كلثوم فى العالم العربى أفضل من هذا .. وكيف ترى ظاهرة أم كلثوم فى يوم الخميس الأول من كل شهر، وحفلتها تذاع على الهواء فتغلق المدن العربية كلها أسواقها وتقفر شوارعها ومحافلها العامة ويلتف عشرات .. بل مئات ملايين العرب حول أجهزة الراديو وقد اجتمع حول كل جهاز الأصدقاء والأحباب ليتصايحوا فى ابتهاج مشترك مع القفلات وارتفاعات السلم الموسيقى ولحظات تجلى التعبير ومع آهات أم كلثوم المثيرة.. برغم فارق التوقيت بين أقصى شرق وأقصى غرب العالم العربى الذى يصل الى ثلاث أو أربع ساعات(!) .

وربما تعرف عن أم كلثوم مراحل دراستها للموسيقى والغناء، ولكن المسلسل الجميل لأم كلثوم دعانا للتساؤل أين اكتسبت كوكب الشرق الوطنية والتفانى فى الإخلاص للوطن فى محنته ..

وأى إلهام نادى الفنانة الكبيرة لترصع ريبرتوراها الغنائى وألبومها الغنائى بجواهر الأغانى الدينية الرائعة لأحمد شوقى والشاعر إقبال، ومجموعة الأغانى الوطنية وفى قمتها قصيدة صلاح جاهين «والله زمان ياسلاحى» وقصيدة حافظ ابراهيم: «وقف الخلق» و«نشيد الأمل» وغيرها..

وكانت صلة أم كلثوم بالسياسة والمجتمع والأحوال المصرية تتصف بالرصانة والكرامة والذكاء والجدية.. فلم تكن تتبدل كالمغنية الأخرى التى تفاخرت بأن باشا من عشاقها شرب الشمبانيا فى حذائها! ورغم حضور أم كلثوم فى دوائر المجتمع العالية فهى لم تعرف أبدا هذا النوع من الباشوات أو ترحب به .

وقد كان لأم كلثوم بذلك فضل عظيم فى تكوين حصانة الفنانين وترفيع قدرهم ومكانهم فى المجتمع .

ومسلسل أم كلثوم كان دعوة مفتوحة للمشاهدين لزيارة القرن العشرين ووقائعه وعناصر النهضة فيه .

وهذه الزيارة واجهتنا بالسؤال كيف اجتمعت فى الزمن الواحد عبقريات: أم كلثوم وعبدالوهاب وسيد درويش والفنان محمود مختار صاحب تمثال نهضة مصر والرسامين محمود سعيد وأحمد صبرى والشعراء أحمد شوقي وأحمد رامي وبيرم التونسى وفطاحل المسرح مثل يوسف وهبى ونجيب الريحاني وكبار الأدباء طه حسين وتوفيق الحكيم والعقاد ورواد الصحافة انطون الجميل ومحمد التابعى ومحمود عزمى والعالم الدكتور مصطفى مشرفة والاقتصادى طلعت حرب وأحمد لطفى السيد ومصطفى عبدالرازق.. إلى آخر قائمة الشرف المصرية فى صدر القرن العشرين؟!

أكان هؤلاء أبناء ثورة ١٩١٩ ؟، لقد تعلم هؤلاء قبل الثورة .. وقد دعم مسيرتهم رعاة للفنون والعلوم والآداب، كانوا نجوم المجتمع قبل نهضة البلاد فى ١٩١٩ ..

لذلك، فالأوفق أن نقول: إن هؤلاء العمالقة كانوا عناصر النهضة تكونت بهم النهضة بقدر ما تكونوا فى النهضة.

وهذه جدلية جديرة بالدراسة والبحث.. أى البحث عن الناس فى الزمن، وعلاقة رواد النهضة وصناعها بزمانهم .. الجامعات الفرنسية عادة تدرس الأدب الفرنسى تحت عنوان : «الأدب والحضارة» أى الأدب وعلاقته بالفكر الاجتماعى والانجاز العلمى والفنى والتشريع والفولكلور وسائر الفنون..

وأظن أنهم يدرسون الفنون بالمنهج نفسه فى جامعات كثيرة.

الأدب والفن مرتبطان بدراسة الحضارة والسياق الحضارى فى أى بلد، ودراسة الأدب أو الفن بين قوسين أو فى حد ذاته أو بمعزل عن المجتمع كما يدعو إلى ذلك بعض المحدثين هو كانتزاع المادة من صورتها أو الصورة من مادتها لا تستقيم به دراسة أو بحث علمى فى ظنى وفى تصورى، ولذلك لا يمكن دراسة النهضة المصرية التى سبقت ثم صنعت سنة ١٩١٩ وما بعدها إلا دراسة مترابطة.. تربط بين عمالقة الفكر والثقافة والإبداع والفن كلهم .. كما تربط بينهم وبين تطور الفكر الاجتماعى والفلسفى والسياسى والانجاز السياسى.

وقد كانت ثورة أو نهضة ١٩٥٢ طاقة جديدة لتعزيز قوة الدفع للتقدم الاجتماعى، وتعميم التعليم وتصنيع البلاد وتطوير الاقتصاد، ودعم الثقافة والآداب والفنون والعلوم.. فهل كان نجوم العلوم والفنون والآداب والاقتصاد والسياسة فى النصف الثانى من القرن العشرين أبناء ثورة ١٩٥٢ أم كانوا عناصر النهضة للنصف الثانى من القرن العشرين؟

وكان من هؤلاء فى الأدب نجيب محفوظ ويوسف إدريس وكتاب المسرح للستينيات، وفى الموسيقى: كمال الطويل وبليغ حمدى ومحمد الموجى، وفى الغناء: عبدالحليم حافظ ونجاة ووردة وفايزة أحمد، ومن الشعراء: صلاح جاهين وصلاح عبدالصبور والشرقاوى، وفى الفنون التشكيلية: عبدالهادى الجزار وسيف وأدهم وانلى وصلاح طاهر، إلى آخر قائمة الشرف والفخار المصرية فى النصف الثانى من القرن العشرين، وليعذرنى كل من تجاوزت عن اسمه تحرزا من الإطالة..

هؤلاء جميعا هم الهرم المصرى للنهضة الثقافية فى القرن

العشرين، وكان يقف على قمته أم كلثوم وعبدالوهاب وطه حسين ونجيب محفوظ وانضم اليهم فى الأيام الأخيرة من الألفية الثانية الدكتور أحمد زويل .

وهؤلاء جميعا أسهموا كل بقدر طاقته فى الإبداع مع زعماء السياسة والاقتصاد فى بناء ما نسميه دور مصر العربى والعالمى وهو من الأرصدة الوطنية الكبيرة.

وربما كان من أسرار متعتنا بمسلسل أم كلثوم وسيرتها أنها كانت الطفلة الفلاحة المصرية الفقيرة الأمية حسنة الصوت، وأن أباها تصور أن يصحبها لتغنى معه فى الموالد وأنه دفع بها إلى الكتاب لتتعلم القراءة وتحفظ القرآن. ثم تولاها الموسيقى «أبو العلا محمد» ليعلمها قراءة الموسيقى وأصولها وقواعد الآداء الغنائى، فلما التقت بأحمد رامى أعطاها ديوان المتنبى ودواوين أخرى فأدهشته بسرعة القراءة والقدرة على الحفظ والنطق السليم.

ومع أن نخبة المثقفين فى المجتمع أظلوها برعايتهم.. فلم تكن هذه الرعاية تنفعها لولا قدرتها الخارقة على التحصيل والاجتهاد والتجويد، وتدريب السمع وتقويم النطق والأداء الغنائى، وتدريب الصوت على أصعب الألحان.. وهذه كلها تنبع من كفاءتها ومهارتها وثقتها بنفسها وطموحها لبلوغ الغاية فى الغناء والتوافر على العمل فضلا عن موهبتها الأصيلة .

إن قصتها وروحها العصامية أقرب ما تكون لقصة وعصامية طه حسين الكفيف الريفى الذى تلقى العلم بأذنيه حتى نال أرفع الشهادات العلمية من السوربون، وكان له دور كبير فى تطور وتحديث منهج البحث فى الأدب العربى وتعميم التعليم العام وعمادة الأدب العربى الحديث .

وكانت الروح العصامية من أهم الحوافز في تطور مصائر المصريين الذين نهضوا بعد أن كان المماليك والعثمانيون قد انحطت بهم البلاد إلى هاوية بلا قرار، وقد تراجع تعداد المصريين من أربعين مليون نسمة في عهد المأمون إلى مليونين ونصف مليون نسمة في أول القرن التاسع عشر.. ثم نهضت البلاد بحكمة أهلها وإبداع أبنائها كما ينهض طائر العنقاء من الرماد بقوة متجددة وعنفوان جديد .

ولولا هذه القدرة الخاصة الكامنة في الإنسان، والتي أحيا بها المصريون أيامهم كلما داهمهم الاستعمار أو الطغيان أو الوباء أو القحط وانخفاض النيل.. لما تواصلت أجيالهم وامتد عمرانهم واتصلت حيويتهم آلاف السنين برغم ما اعترضهم في التاريخ من محن وأخطار وكوارث وهزائم .

لذلك يحتفي المصريون، بإدراكهم الفطري، بالروح العصامية وبالقدرة على الصعود من الحد الأدنى للحياة إلى الحد الأقصى للمجد والحيوية.

يحتفي المصريون من صميم الذاكرة التاريخية الشعبية بالسير العصامية ويسعدون بها وتجذبهم وتستهويهم حكايتها والاستماع لها .

وأم كلثوم نموذج للعصامية والقدرة على الصعود من الحد الأدنى الى الحد الأقصى، ومسلسل أم كلثوم حرص على تتبع هذه الرحلة الساحرة.

وقد كلفت مصر في محنتها ١٩٦٧ هذه الفلاحة الأصيلة بأن تسافر في العالم تغني للمجهود الحربي ولنصرة الوطن .

ولعل ما حققته حفلات أم كلثوم في الخارج من المال الكثير لم

يكن أثمن ماحققته هذه الرحلة الوطنية.. وكان أثمن ايرادات هذه الرحلة هو أن مصر أوفدت أم كلثوم ترفع صوت مصر الجميل فى آفاق العالم تخترق به شوشرة الدعايات المعادية وترفع رايات الحضارة المصرية القديمة المتجددة دائما وتصدح بأقوى وأجمل الأصوات وتدهش العالم بقوة حضورها واعتزازها وكبريائها .

وفى أيام أم كلثوم الأخيرة أوراق لاتزال مطوية.. هل كانت أم كلثوم حزينة؟ هل قررت الانسحاب من الأضواء؟ هذه أسئلة مازلنا ننتظر أن يكشف عنها أقرب الناس لها .

كمال سليم

أول من حمل الكاميرا إلى الحارة الشعبية

بعض الأفلام المصرية نالت الجوائز وشهادات التقدير وبعضها نوه به النقاد أو أعضاء لجان التحكيم فى المهرجانات العالمية .

لكن فيلم «العزيمة» .. حظى وحده بالتقدير الخاص للمؤرخ والناقد السينمائى الشهير «جورج سادول» .. فاعتبره واحدا من أفضل الأفلام الواقعية فى تاريخ السينما فى العالم كله .

«العزيمة» .. انتجه استوديو مصر عام ١٩٣٨ من إخراج كمال سليم، وبطولة حسين صدقى وفاطمة رشدى وأنور وجدى ومارى منيب وعبدالعزيز خليل .

وكان صلاح أبو سيف فى هذه المجموعة مساعد المخرج .

وفيلم العزيمة ذاته عاش حياة درامية .. فى عرضه الأول عام ١٩٣٩ . ضرب كل الأرقام القياسية للنجاح فى زمانه، وتقادمت نسخه وبليت نتيجة تكرار عرضه . وانتهى بها المطاف إلى المخازن .. ونشأ جيل من المشاهدين لم ير فيلم «العزيمة» أبدا .

ومرت سنون عديدة حتى ذكره جورج سادول فى كتابه عن تاريخ السينما فى العالم، وصنفه واحدا من أحسن الأفلام الواقعية فى تاريخ السينما .. وهو تقدير لم يحظ بمثله فيلم مصرى آخر فلفت ذلك انظار جيل من الفنانين والنقاد والمهتمين والمشاهدين ممن لم يشاهدوا الفيلم .. وتذكر بعضهم ما رواه الصحفيون أو الفنانون المعاصرون «للعزيمة» عن ذلك الفيلم.

ويتزايد الرغبة في مشاهدته، قامت مؤسسة السينما بعد ثلاثين سنة من انتاج الفيلم بعملية تقنية لإعادة طبع نسخ جديدة للفيلم تصلح للعرض .

وهكذا وجد الفيلم طريقه من جديد إلى نوادى السينما وأسابيع الأفلام والمهرجانات الدولية .

آخر مهرجان عرض فيه .. كان مهرجان روتردام بهولندا، وحظى فيه كالمعتاد باهتمام الصحافة والمتحدثين فى الندوات .

فيلم .. يقف وحده فى سياق السينما المصرية، ويتميز فى هذا السياق بأنه أول فيلم أدخل الحارة المصرية الشعبية إلى بلاتوه الأستوديو .. بقصة حب وكفاح واقعية .

ومخرج .. يحيط الغموض بشخصيته، ويلفها الضباب . وكانت وفاة كمال سليم الفجائية عام ١٩٤٦ وهو لم يبلغ من العمر إلا ٣٢ عاما، ونسيانه ونسيان فيلمه بعد ذلك مما زاد الفيلم وصاحبه غموضا .

وإذا كان فى الوسط السينمائى شخص يستطيع أن يتحدث عن الفيلم وعن مخرجه .. فهذا الشخص هو صلاح أبو سيف .

كان صلاح أبو سيف صديقا لكمال سليم وزميله فى العمل وفى الحياة .. فى مطلع الشباب وأول النجاح وأول الفشل

أيضــا .. كمـا كـان شــريكه ومسـاعـده فى الإخـراج وفــى إعداد السـيناريو وفــي المونتــاج لهذا الفيلم البارز .

لهذا طلبت من صـلاح أبو سـيف أن يتـحـدث لنا عن الفيلم وعن المخرج، وأن يقلب لنا بعض الصفحات من تاريخ السينما العربية فى مصر .

ولأن الفيلم لم يعرض عرضا تجاريا فى هذا الجيل .. بدأ صـلاح أبو سيف يروى قصة الفيلم بأسلوبه :

بيئة الفيلــم حارة من حارات القاهرة الشعبية .. وبطله «محمد» ابن حـلاق الحـارة الذى علمـه أبوه حـتى وصل إلى دبلوم مـدرسـة التـجارة العليا .. ويحب فـاطمــة ابنة الفــران السـاكنة فى البيت المقابل لبيته . والحارة كلها تنتظر نتيجة امتحان الدبلوم لأن «محمد» هو أول أبناء الحى الذين يصــلون فى التعليم إلى القمة .

الجـزار الثـرى الذى لا يقـرأ ولا يكتب ينافس مــحـمـد فى حب فاطمة، ويتهكم عليه ويسخر من المرتب الصغير الذى سيناله إذا وجد وظيفة فى الحكومة بشهادته ..

فرحت الحارة بنجاح محمد ولكن لظروف الأزمة (١٩٣٨) لم يجد عملا .

الحلاق أبو محمد مدين بسبب انفاقه على تعليم ولده، ويقع عليه الحجز .. ويتبجح الجزار باستعداده سداد دين الحلاق .. إمعانا منه فى إذلال محمد ونكاية بفاطمة التى تحب غريمه .

الحـانوتى صـديق الحـلاق ينتظر اسـتـدعـاءه لجنازة واحـد من الأثرياء الأعيان، والرجل مضت عليه أيام وهو يحتضر، والحانوتى يسأل الله الفرج! فيقول له الحلاق : «حرام عليك ! عايز تموت بنى

آدم علشان أفك أنا الحجز ؟» .. فيحتج صديقه الحانوتي : «هو أنا اللى حموته ؟! عزرائيل هو اللى حياخده بإذن الله» !

في آخر ديكور الحارة كوبرى عالى يمر عليه الطريق العام. تبدو منه الجنازة تتقدمها فرقة الموسيقى تعزف المارش الجنائزى . فى الوقت نفسه الذى ينادى فيه الدلال على أثاث الحلاق المحجوز عليه، والحانوتى قادم يجرى وهو يلهث وبيده النقود .. بينما كان الجزار فى ذلك الوقت يشترى عربة بفرس ويجربها متباهيا بها فى الحارة .

زميل محمد فى الدراسة وصديقه أنور ابن أحد الباشوات غضب منه أبوه لفساده ومصاحبته أهل المجون فلجأ إلى محمد ليتوسط فى الصلح بينه وبين أبيه. وكان الباشا يرى محمد وهو يذاكر الدروس مع أنور.. ويحترمه لجديته.

يسأل الباشا محمد عن أحواله وآماله فيقول له إنه لا يريد التوظف فى الحكومة إنما يحلم بإنشاء مشروع وبالعمل الحر.

يعرض الباشا تمويل المشروع بشرط أن يضمن محمد سلوك ولده أنور ويشركه معه فى العمل.

يسافر الباشا للخارج لقضاء الصيف.. فيبدد أنور رأس مال المشروع فى ملذاته.. ويغضب محمد ويثور ويتضارب الشريكان.

يعود الباشا فلا يجد ولده فى البيت ولا يجد أثراً للمشروع، فيرسل سيارته الرولزرويس إلى الحارة لاستدعاء محمد.. ولما علم الباشا بما حدث أعطى محمد بطاقة توصية إلى مدير إحدى المصالح الحكومية فألحقه بوظيفة.. وشرع محمد فى الزواج من فاطمة.

فى يوم زواجه ضاع أحد الملفات المهمة بالمصلحة بسبب إهمال بعض الموظفين واستهتارهم، واتفق الموظفون على اتهام الموظف

الجديد، وكان الملف يتعلق بخصومة بين أحد التجار والحكومة فاتهموه ببيع الملف إلى الخصم للقيام بنفقات الزواج!

فصل محمد من وظيفته يوم زواجه. واخفى ذلك عن زوجته. وتوسط له أحد زملائه ليعمل بوظيفة عامل في محل تجارى يلف السلع للزبائن.

اكتشف غريمه الجزار ذلك. فأوعز إلى بعض بنات الحارة، وكن غيورات من زواج فاطمة بمن تحب، أن يصحبنها إلي ذلك المحل التجارى بدعوى مساعدتهن فى اختيار مشترياتهن لحُسن ذوقها..

فى المحل فوجئت فاطمة بزوجها يعمل عاملاً.. غضبت وجرى محمد وراءها يريد أن يشرح لها الموقف فأبت الاستماع واتهمته بالغش وطلب الطلاق. فطلقها.

أنور طلب الصفح من أبيه الباشا وأعلن توبته فرضى الباشا أن يعيد تمويل المشروع. وبدأ الصديقان العمل ونجحا فيه.

فوجيء محمد بزيارة فاطمة له بمكتبه.. تعلن ندمها، وتخبره أن الجزار أقنع أمها بتزويجها له وأنه سيعقد عليها في تلك الليلة. رجته أن يغفر لها ويعيدها.. ولكن محمد يرفض ويعلنها أنها قد هزأت به وهو فى محنته.. فتخرج باكية.

سمع شريكه وصديقه أنور ما دار بينهما، فعنف محمد وقال له: أنا نفسى تجنيت عليك أكثر مما فعلت هى، وقد سامحت وغفرت لى. فكيف لا تريد أن تنسى وتغفر لها؟!

هرع محمد وأنور إلى الحارة وانتزعا فاطمة من بين يدى المأذون قبل أن يعقد العقد فنشبت معركة بين أنصار الفريقين، وتدخلت الشرطة.. وتزوج محمد فاطمة».

❑ بأى شيء يختلف فيلم العزيمة عن أفلام عصره؟

قال صلاح أبوسيف:

- كان المجرى العام للسينما وسياقها فى ذلك الوقت يتفق مع ما ذكره أحمد بدرخان فى مقدمة كتابه عن السينما.

يقول بدرخان: إن الناس تذهب للسينما لتهرب من واقعها.. والمتفرج لا يريد أن يتفرج على نفسه أو على مجتمعه. وإنما يريد أن يرى عالماً من الأحلام. وقد اعتنق بدرخان هذا الرأى طوال حياته، وكان هو الرأى الشائع بمصر وفي العالم أيضاً. لذلك كان أبطال السينما المصرية زمن «العزيمة» يرفلون فى بدل «السموكنج» و«الفراك» ويعقدون الحفلات في صالونات أنيقة يشربون الشمبانيا، ويتحدثون فى أبهاء واسعة ذات سلم داخلى له فرعان يلتقيان فى الدور العلوى.

في هذا الجو السينمائى الساحر. جاء كمال سليم بولى الدين سامح الديكوريست، ليبنى له فى الاستوديو حارة شعبية. وعقد البطولات لابن الحلاق وابنة الفران، وروى قصة حب وكفاح شاب من قاع المجتمع يشبه عشرات الآلاف ممن سيتفرجون عليه فى السينما. ويكافح مثلهم للصعود بالعلم والهمة وبالصدق ضد ظروف اجتماعية قاسية ومعاكسة.

ومن مهارة إبداع ولى الدين سامح، واهتمامه لأول مرة فى السينما بالتفاصيل الدقيقة للبيئة الشعبية.. شهدت بنفسى بعض المتفرجين وهم خارجون من السينما يتجادلون بحدة.. بعضهم يقول: إنه يعرف الحارة التى فى الفيلم، وإنها تقع وراء شارع محمد على، وآخر يجادل أن تلك بالذات حارة يعرفها فى درب العتبة. فقد كانوا

يظنون أن الكاميرات قد صورت الفيلم فى حارة حقيقية. من فرط اقتناعهم بمصداقية الفيلم.

إذا كان فيلم «ليلى» لعزيزة أمير هو باكورة إنتاج السينما المصرية.. فإننى اعتبر «العزيمة» هو شهادة الميلاد للسينما «مصرية الهوية».

❑ أتعنى أن الفيلم أثر فى مجرى السينما من بعده؟

– نعم، إن أفلاماً كثيرة من بعده لم تقلد جو الحارة فقط، وإنما تأثرت بلهجة الحوار ولغة التخاطب في «العزيمة» والتي تميزت بطابع اللهجة للحرفيين، كما انتشرت فى السينما المصرية من فيلم العزيمة أنماط الشخصيات التى تميز بها الفيلم.

❑ ولكن هذه الأنماط كانت واردة فى المسرح فى ذلك الوقت.. فيما أظن.

– إلى حد ما.. نعم، ولكن «العزيمة» كان له فضل نقل هذه الأنماط إلى لغة السينما واستخدامها فى إبداع علاقات إنسانية واقعية يتميز بها الفيلم وحده. الفيلم له فضل تقديم أبطال شعبيين فى ظروف حياة واقعية.. يعانى ما يعانيه الناس العاديون، فضلاً عن تقديمه قصة كفاح ذات مغزى للشباب.

❑ كيف تقيم أنت الفيلم اليوم؟

– اعتبره أهم الأفلام المصرية. إننا نرى فيه الآن الكثير من الهنات والعيوب الفنية والتقنية، وعلى رأسها التمثيل عموماً. وتمثيل فاطمة رشدى خصوصاً. فقد كان أسلوب تمثيلها مسرحياً أكثر منه سينمائياً، ولكن الفيلم مع ذاك منعطف مهم جداً فى تاريخ السينما، فضلاً عن أنه فى زمنه وفى السياق العام للسينما كان شيئاً كبيراً

جداً. وقد نجح نجاحاً فاق كل تصور. ومع استمرار عرضه كانت ايراداته تتصاعد. واثنى عليه فى الصحف كل النقاد الكبار. بل انضم إلى النقاد والكتاب فى الثناء عليه أساتذة الجامعة الأجانب الذين كتبوا عن الفيلم كثيراً فى الصحف الأجنبية التى كانت تصدر فى مصر.. وهو أول فيلم يلفت نظرهم.

❑ حدثنا عن السينما عام ١٩٣٨. من كان نجومها ومن كان المخرجون؟

– كان باستوديو مصر عدد من المخرجين.. أحمد بدرخان.. نيازى مصطفى.. توجو مزراحى.. محمد كريم.. فضلاً عن الأجانب الذين انضموا للاستوديو منذ إنشائه بصفة خبراء، وكانوا فى الواقع أفاقين ومعلوماتهم فى المهنة سطحية وبسيطة، ومنهم «فيتز كرامب» الذى أخرج بعض الأفلام.

عندما أنشأ طلعت حرب فى رئاسته لبنك مصر الاستوديو عام ١٩٣٥ استدعى المصريين الذين كانوا يدرسون السينما فى الخارج ومنهم نيازى مصطفى وولى الدين سامح (ديكور) ومصطفى والى (مهندس صوت).. وكلهم كانوا يدرسون بألمانيا.. وهم الذين نفذوا مشروع الاستوديو. كما أرسل طلعت حرب بعثات أخرى للدراسة فى الخارج منهم أحمد بدرخان وحسن مراد والمصور عبدالعظيم وموريس كساب.

وانشاء استوديو مصر غيّر جو السينما كله فيما بعد.

❑ ماذا كانت السينما قبل استوديو مصر، وحين بدأت؟

– بدأت السينما بعزيزة أمير وبدر لاما عام ١٩٢٧، وخلال عشر سنوات من البداية كان نجوم السينما إلى جانب عزيزة أمير وبدر

لاما هم محمد عبدالوهاب وعلى الكسار وأحمد جلال. كانت السينما شيئاً جديداً فى العشرينات. وكانت عزيزة أمير نجمة كبيرة بمسرح رمسيس. سافرت فى أجازة إلى أوروبا فاكتشفت السينما وعادت وفى عزمها هذا الفن الجديد.

وكان فى القاهرة شاب تركى اسمه «وداد عزمى»، وهو كاتب مسرحى ويفهم قليلاً فى السينما فتعاقدت معه على الإخراج والتمثيل أمامها. وكان هذا أول عقد سينمائى أبرمته معه كمنتجة، ولعله أغرب عقد فى عالم السينما. فقد اشترط وداد عزمى فى العقد إلى جانب أجره أن ينال من المنتجة علبة سجاير كل يوم ماركة «لاكى سترايك» أو «كامبل»، وأن يتناول على حساب الإنتاج ثلاث وجبات طعام يومياً، بالإضافة إلى السكن. فاسكنته عزيزة أمير بفيلتها بجاردن سيتى وصار يتناول الطعام على مائدتها.

واتفق على قصة فيلم «ليلى» وبدأ التصوير فى صحراء الهرم. ولكن عزيزة أمير اكتشفت بعد حين أن وداد عزمى الذى يمثل أمامها الدور الرئيسى إلى جانب الإخراج ظل يصور نفسه لأيام وأسابيع من كل زوايا، راكباً الحصان. ويهملها هى!

والسينما كانت صامتة أنذك، ويكتبون على الشاشة من حين لآخر بعض التوضيحات أو بعض العبارات كحوار. فغضبت عزيزة أمير من وداد عزمى لأنه أكثر من الكتابة تحت صورته عبارات مثل: «وراح الشاب الوسيم يتلفت حواليه»!..

وبعد مرور شهور وهو يسكن ويأكل ويدخن «اللاكى سترايك» على حساب الإنتاج اتهمته عزيزة أمير أنه لا ينوى إلا تصوير نفسه فى

الصحراء على الحصان وتسمية نفسه بالشاب الوسيم على الشاشة مع كل لقطة. ففسخت العقد وطردته من الڤيلا.

كان حول عزيزة أمير الفنان «ستيفان روستى» والصحفى أحمد جلال وأخوه حسين فوزى وكانوا شلة من هواة السينما فأكملوا لها الفيلم.

وقد نجح الفيلم. وقصته تدور حول فتاة بدوية فقيرة «ليلى» وخطيبها ترجمان يرافق السياح فتقع فى غرامه سائحة أمريكية، بينما «ليلى» حامل منه.

كان وجه «عزيزة أمير» شرقياً وحلوا.. وانتجت بعد فيلمها الأول فيلم «بنت النيل» من إخراج «ستيفان روستى».

❑ وهل كان فيلم «ليلى» هو البداية؟

– لا.. كان اخوان لاما وهم فلسطينيون ممن هاجروا إلى أمريكا الجنوبية.. قد عادوا واستقروا فى الإسكندرية وأحضروا معهم معدات سينمائية، وانتجوا فيلم «قبلة فى الصحراء» من أفلام المغامرات بأسلوب أفلام «رودلف فالنتينو» النجم المتفرد لذلك العصر، كان الفيلم يختلف عن الفيلم الميلودرامى لعزيزة أمير وقد عرض فيلم «أولاد لاما» بالإسكندرية فى شهر مايو وعرض فيلم عزيزة أمير بالقاهرة فى نوفمبر من العام نفسه بسينما «متروبول». وحضر حفل افتتاح «ليلى» الباشوات وأعيان البلد، وعلى رأسهم طلعت حرب مؤسس بنك مصر. ولم يكن استوديو مصر قد أنشىء فى ذلك الوقت ولكن البنك كان قد أسس «شركة مصر للتمثيل والسينما» وكان يملك معملاً لتحميض الأفلام فى مبنى مطبعة مصر بشارع نوبار وينتج

«الجريدة السينمائية» ويخصصها للدعاية والإعلام عن نشاط البنك وشركاته.

فيلم «ليلى» دفع البنك لإنشاء الاستوديو.

ولكن الاستوديو الذى بدأ العمل عام ١٩٣٥ لم يكن أول استوديو للسينما بمصر. أول استوديو انشأه يوسف وهبى «بمدينة رمسيس» في امبابة مع مدينة للملاهى ومسرح رمسيس. وكان استوديو رمسيس على طراز استوديوهات السينما الصامتة. سقفه وجوانبه من الزجاج ليغمره ضوء الشمس.

وأنشىء استوديو مصر على أحدث طراز فى وقته.

❑ فى هذه البيئة السينمائية نشأ كمال سليم.. فمن هو وكيف تعلق بالسينما؟

– كان أبوه تاجراً كبيراً اسمه عبدالغنى عبده. وكان من الموسرين ومن رجال حزب الوفد. حصل كمال على شهادة الكفاءة (الثانوية) واستهوته السينما فحاول السفر إلى فرنسا لدراسة هذا الفن الجديد.. ولم تكن عنده أوراق سفر فضبط فى فرنسا وسجن وأعيد إلى مصر. حاول تثقيف نفسه بالقراءة وكان يقرأ الانجليزية والفرنسية. وكانت فى القاهرة جمعيات لهواة السينما يحاول أعضاؤها تصوير أفلام قصيرة. كاميرات الهواة آنذاك كانت أفلامها لا تزيد على ٣٠ قدماً فهى قصيرة جداً لا تكفى لتصوير مشهد واحد، فكان الهواة إذا صوروا شخصاً يقتل آخر وينتهى شريط الفيلم يصيحون بالممثل: «اثبت كما أنت حتى نغير الفيلم»!

انتمى الشاب كمال سليم لهذه الجمعيات فضلاً عن أنه كان يقرأ بنهم، كانت بشارع عماد الدين مكتبات فى البدرومات يتم النزول

إليها بسلم من الشارع وتبيع الكتب المستعملة بأسعار غير محددة. وكان أصحاب المكتبات يعرفون كمال سليم ويعلمون أنه يفهم في الكتب وأنه مثقف. فكان إذا إختار كتاباً لشرائه يبالغون في السعر إذ يعلمون أنه كتاب مهم وثمين. فكان كمال يأخذني معه إلى المكتبة ويشير إشارة خفية للكتاب فأشتريه له.

وكان الشاب كمال معجباً برودولف فالنتينو نجم ذلك العصر. انظر إلى صوره تجده يرسل سوالفه على طريقة فالنتينو ولما مات فالنتينو أقام له العزاء في بيته وتقبل فيه التعازي!

أنشيء استوديو مصر وأرسل طلعت حرب بعض الشباب في بعثات لدراسة السينما. وكان والد كمال سليم قد مات فراح كمال لمقابلة طلعت حرب ليرسله في بعثة. ولكن الباشا اكتفى بتوظيفه في البنك أولاً، ثم في الاستوديو عند افتتاحه.. حيث التحق كمال سليم بقسم السيناريو. ولكنه بعد قليل فصل من الاستوديو بسبب مشادة بينه وبين بعض العاملين بالاستوديو.

وبعد فصله أخرج كمال سليم أول أفلامه «وراء الستار» لحساب شركة أوديون للاسطوانات، من تمثيل رجاء عبده وعبدالغني السيد، وكان الفيلم مجرد قصة ملفقة لتنتظم أغاني المطربة والمطرب الناشئين في ذلك العهد. الفيلم لم ينجح ونسيه التاريخ.

جاء صيف عام ١٩٣٨، ولم تكن في استوديو مصر أفلام جاهزة للتصوير. وكان مدير الاستوديو الأستاذ حسني نجيب في اجازة بالخارج وتولى الاشراف على الاستوديو فؤاد سلطان باشا عضو مجلس إدارة بنك مصر، الذي أبدى امتعاضه من توقف العمل بالاستوديو.. فاقترح أحمد بدرخان قصة فيلم لكمال سليم اسمه «في الحارة».. فاستدعى الباشا كمال سليم الذي قرأ له ملخص الموضوع

فأعجبه ولكن لم يعجبه اسم الفيلم واقترح تسميته «العزيمة» لأن البطل نجح بعزيمته وتغلب على الصعاب بقوة ارادته فبدأ التصوير.

❑ عجيب أن الذى رشح الفيلم هو بدرخان الذى كان من رأيه أن السينما دنيا للأحلام. وعجيب أن الباشا لم يزعجه فى القصة فساد ابن الذوات مع استقامة ابن الحلاق وقيادته للعمل.

– بدرخان كان صديقاً لكمال، وكان للواقع معجباً بالموضوع على رغم قناعته المعروفة. كان بدرخان وكمال ونيازى مصطفى أصدقاء وينظر اليهم كشباب السينما المتعلمين. وهم الجيل الثانى بعد جيل الرواد محمد كريم وتوجو مزراحى والأجانب.

❑ لعل بدرخان رأى فى القصة ما استهواه وهى حكاية الحب والصعود. وفيها جانب يمكن أن يداعب أحلام الجمهور. ولعل سلطان باشا أيضاً رأى توافقا مع الفكر السائد وقتها عن الشخصيات العصامية. وحق الصعود الاجتماعى بسلاح النبوغ.

– نعم. ربما، يجوز، الفن الجيد يمس كل نفس بما تحب.

يستأنف صلاح أبوسيف حديثه قائلاً:

– بدأ كمال سليم التصوير. وكنت معه فى كل شىء. فى السيناريو، فى تصوير الديكور. فى توزيع الممثلين.

وكان كمال سليم عائداً إلى الاستوديو بعد فصله بسبب مشاجراته مع العاملين بالاستوديو. وكلما تقدم التصوير ازداد العاملون بالاستوديو نفوراً من كمال وضيقاً بالفيلم وبنا، وتهكماً علينا أيضا. حيث بنينا فى الاستوديو بدل البهو والسلم ذى الفرعين، حارة فقيرة ومشربيات مهشمة، وبدل الفراء والسموكنج يمشى ممثلونا بالجلابيب واللاسات ويتحدثون بلهجة الحرفيين.

كان كمال يضيق بموظفى الاستوديو والفنيين العاملين معه، ويبدو أحياناً فظاً وصارماً ومعتداً بنفسه وبعمله جداً.

وقد كان كمال كما عرفته شاباً قوى الشكيمة اتذكر أنه مرة أجريت له عملية جراحية فأبدى الطبيب دهشته حيث لم يتوجع كمال أبدا وكتم آلامه حتى شفى تماماً!.

ومع ذلك كنت أنا أراه غير ما يراه الناس، كان بيننا اتصال روحى. بل وتوارد خواطر عجيب. كنت أشرع فى إبداء ملحوظة فنية أثناء العمل فأجده يقاطعنى ليقولها لى! كان التفاهم بيننا عميقاً.

وكانت الحلقة الضيقة من فنانى الفيلم على وفاق وتفاهم كبيرين. كنا جميعاً من الشباب، نحب السينما ونحب الفيلم وتثيرنا جرأة التجربة، وألفة جو الحارة الجديد على السينما آنذاك.

❑ فهل تعاونتما أنت وكمال فى غيره من الأفلام؟

– حدث شيء عجيب بعد فيلم العزيمة.. بعد النجاح المذهل للفيلم، في الايرادات وفى النقد الصحفى وفى كل الأوساط.. قام كمال سليم بمجموعة الفنانين والفنيين نفسها فى عمل جديد، مستثمراً نجاح المجموعة ونجاح الفيلم، وفى الجو نفسه: الحب فى الحارة وهو فيلمه الثالث: «إلى الأبد»..

❑ لكن الروح لم تكن هى الروح!

– كنا فى العزيمة فريق عمل أشد ما نكون تقارباً وتفاهماً.. فإذا بنا فى «إلى الأبد» أعداء ألداء!

يثيرنا البغض ونتشاجر باستمرار! عشنا جواً من النزاع الذى يكاد يصل فى بعض الأحيان إلى التضارب بالأيدى، يهزأ بعضنا بالبعض، ويخنقنا الغيظ والحنق فى ذروة العمل بشكل عجيب!

❑ ما الذى حدث؟

– لا أعرف وأنا أتذكر بعد كل هذه السنين، هل أدار رؤوسنا نجاح العزيمة؟ هل ركبنا الغرور؟ لا أذكر أن أحداً منا بالذات كان السبب فى إشاعة هذه الروح. كنا كلنا مذنبين. كلنا مشاغبون. كلنا ضيق الصدر مستنفر للعدوان.

وهى عبرة استفدت منها طوال حياتى.

إن العمل الجماعى وتعاون الفريق هو الطريق إلى النجاح، فضلاً عن أنه الشرط الأساسى للاستمتاع بالعمل نفسه والابداع فيه. كان ذلك الفيلم درساً بليغاً لى. فقد كنت فى غاية العجب من أمره. أذهب للسينما وأراه فاجده فيلماً جيداً وجديراً بالاقبال والنجاح ولكن الناس لا تحبه ولا تقبل عليه.. وأسأل نفسى. لماذا فشل الفيلم؟ ولا أجد إجابة إلا أنه فيلم بلا روح. ان روح الفريق المتآلف هى التى تبث الروح فى أى فن.

هذا الدرس تعلمته منه «إلى الأبد».

❑ وبعد «إلى الأبد».

– أخرج كمال سليم فيلماً اسمه «قضية اليوم» عن مشكلة المرأة بين البيت والعمل. أنور وجدى وعقيلة راتب زوجان يشتغلان بالمحاماة ويتعرضان لمشاكل عمل المرأة. الغريب أن كمال سليم وجه القصة ضد قناعاته ورأيه، ليرضى الجمهور . فهو شخصياً كان من أنصار تحرير المرأة وحقها فى العمل، ولكن الفيلم كان دعوة ضد عمل المرأة. فلما فسدت حياة الزوجين عادت المحامية إلى رشدها(!) وأمنت مع زوجها بضرورة قعود المرأة فى البيت.

أخرج كمال سليم الفيلم ضد رأيه هو، ولكى يعجب الجمهور، ولكن الجمهور لم يعجبه الفيلم!

«العزيمة» بهر الناس، ولم يصل فيلم بعده إلى ما وصل إليه، كما لم يصل كمال سليم نفسه إلى مثل نجاحه فى «العزيمة» بعد ذلك.

❑ أعجب من فنان أو أديب أو كاتب يجامل غيره فى رأيه. ويظن أنه لم يخرج بذلك عن أصول مهنته!

– انتصر كمال سليم فى هذا الفيلم لصينية البطاطس التى كان الكثيرون يرون أنها الصنعة الأصيلة للمرأة، تذكر أن توفيق الحكيم نفسه كان ينتصر آنذاك لصينية البطاطس خلافاً ربما لرأيه المتأثر بتحديث المجتمع على الطريقة الأوروبية. وله مسرحية اسمها «المرأة الجديدة» فى هذا المعنى تندد بخروج المرأة للعمل.

❑ نعود لكمال سليم.

– خرج كمال سليم بعدها من استوديو مصر إلى القطاع الخاص..

❑ يعنى استوديو مصر كان قطاعاً عاماً؟!

– نحن الذين كنا نشتغل فى استوديو مصر كنا نحس بشموخ واطمئنان على المعاش وحرية فى الابتكار الفنى كأننا فى سينما القطاع العام.

❑ وهل كنتم تتقاضون أجوراً أكبر؟

– كان الاستوديو يعطى مرتبات لا أجوراً بعقود. كنا موظفين. كان كمال سليم مخرجاً بمرتب شهرى قدره ٢٥ جنيهاً، وكان مرتب المخرج بدرخان ٣٠ جنيهاً. وفى نهاية الفيلم كان الاستوديو يوزع مكافآت للعاملين تصل إلى ٥٠ جنيهاً للفرد.. بينما كان أجر الإخراج لدى المنتجين الأفراد يتراوح بين ٢٠٠ جنيه و٥٠٠ جنيه للمخرج. ولكن العاملين باستوديو مصر كانوا فخورين بالانتماء إليه.

أخرج كمال سليم خارج استوديو مصر فيلم «شهداء الغرام» وهو فيلم مقتبس من مسرحية «روميو وجولييت».. ثم فيلم «البؤساء» مقتبس من قصة فكتور هيجو. وهذا الفيلم من أحسن الاقتباسات المصرية للقصة ومثله عباس فارس وسراج منير وأمينة رزق، ثم أخرج فيلم «حنان» بطولة فتحية أحمد وبشارة واكيم.. وكان فيلماً فاشلاً جداً. ثم شرع في إخراج اقتباس لرواية «مرتفعات ويذرنج» ولم يكمل الفيلم، مات فجأة بالسكتة القلبية ففقدته السينما وهو في سن ٣٢ عاماً.

❑ أين تضع كمال سليم بين معاصريه؟

– هو علامة فى السينما المصرية، ويتقدم جميع معاصريه بخمس أو ست درجات. كان تفكيره يتميز بالاصالة مع اتساع ثقافته. وكان يجيد فن كتابة السيناريو إجادته لفن الإخراج.. وهو شيء نادر في السينما دائما. هو الذى كتب سيناريو «العزيمة» والحوار كتبه بديع خيرى.

❑ بماذا كان يقاس النجاح لأفلام ذلك العهد؟ وهل كان التوزيع الخارجى عاملاً مهماً؟

– كان التوزيع الخارجى ضعيفاً جداً ولا يتعدى سوق سوريا ولبنان. وكانت الأفلام التى توزع فى الخارج هى غالباً الأفلام الغنائية أو الأفلام البدوية التى ابتكر لغة حوارها المدهش بيرم التونسى. ولكن الأفلام الواقعية والمحلية الطابع كالعزيمة لم تكن مرغوبة فى الخارج. وكان مثل هذه الأفلام يغطى تكاليفه إذا نجح النجاح العادى في السوق المصرية. كان يتكلف فى استوديو مصر من عشرة آلاف إلى اثنى عشر ألف جنيه.. وكانت أفلام استوديو مصر تعتبر عالية النفقات وغالية آنذاك وهذا أحد أسباب فخرنا

بالاشتغال بالاستوديو حيث أذكر أن الفيلم من أفلام «أولاد لاما» مثلاً كان يتكلف بين ألفى وثلاثة آلاف جنيه فقط.

❑ فى هذه المرحلة من السينما كيف بدأ صلاح أبوسيف الإخراج؟

قال صلاح أبوسيف:

– كنت موظفاً فى الاستوديو. واختصاصى المونتاج، وكنت ألح على المسئولين ليعطونى فرصة للإخراج. ولكنهم كانوا يستمهلوننى ويؤجلون ذلك القرار لخوفهم من أن أترك المونتاج فى وقت كان عدد فنانى المونتاج بمصر محدوداً جداً. وكانوا يحاولون ارضائى برفع مرتبى المرة بعد المرة وبتكليفى بإخراج أفلام قصيرة ووثائقية.

إلى أن أتيحت لى أول فرصة فأخرجت أول أفلامى وهو «دايماً فى قلبى» مقتبس عن قصة «جسر واترلو» ولكنى كنت دائماً فى شوق للحارة وجو الحارة. وقد أخرجت فيه أحسن وأحب أفلامى. فقد ولدت ونشأت فى الحارة وأحس جوها وانفعل معه بالفطرة. أنا من مواليد بولاق وتفكيرى ووجدانى قاهرى وشخصيات حارات القاهرة أعرفها وأحبها وأحب التفكير فيها وفى قضاياها.

الفنان عاشق الأميرة

هذه قصة من محض الخيال، لا علاقة لها بالواقع والحقيقة.. هى مجرد صورة نسجت خيوطها الفروق الكبيرة بين فنان اليوم وفنان الأمس، وبين واقع فنان الأمس وأحلامه.

فلم يكن الممثل المبدع يتمتع بالاحترام الاجتماعى اللائق بهذه المهنة الجميلة منذ سبعة عقود أو ثمانية عقود. ولم يكن يأمل فى نسب

عائلات أولاد الذوات.. فما بالك بالزواج من أميرة من أسرة ملوك مصر أيام الملك فؤاد الأول؟!

لكن هذه الأميرة نشأت في بيت (أو قصر) أهله مولعون بالثقافة والفنون.. رأت في صباها من زوار القصر وسهراته أحمد شوقي بك الشاعر وأحمد لطفي السيد الفيلسوف وعبدالحي حلمي المطرب.

ورافقت أباها إلى الأوبرا لتشاهد «عايدة» و«الترافياتا» وفرقة «الكوميدى فرانسيز» التى تقدم «غادة الكاميليا».. وأوفدها أبوها إلى فرنسا تستكمل تعلم اللغة الفرنسية وآدابها.. فتعلمت في فرنسا الشغف بالفنون والانبهار بالفنانين الرسامين العارضين لوحاتهم وتماثيلهم في المعارض، والجرى وراءهم مع التلميذات للحصول على توقيعاتهم في الأتوجراف.. وتعلمت انتظار النجم المسرحي والنجمة المسرحية بعد الحفلة أمام الباب الخلفي لمسرح «الأوديون الكبير» أو مسرح «مارينى» أو «باليه رويال».. والاستمتاع «بالانبهار» بالنجم المسرحى أو بالنجمة المسرحية عن قرب(!).

ثم عادت الأميرة إلى مصر وازدحم حولها الخطاب من شباب الأسرة وشباب الطبقة، ولكنها كانت لاتزال تحلم بأطياف الفن وروائع القصص.

توفى الأب والأميرة الجميلة الثرية تنشد الحب وتتعلق بالفن، مامن اسطوانة ظهرت إلا واشترتها وهى دافئة بحرارة المصنع، وما من موسم في الأوبرا إلا وشاهدت كل روائعه، وما من قصة فرنسية جاءت إلى المكتبة إلا وكانت أول نسخة محجوزة للأميرة.

وكانت أحياناً تستقل عربتها الحنطور المغلقة، مسدلة الستائر، إلى شارع عماد الدين، تقصد عرضاً مسرحياً أثنت عليه الصحف أو

المجلات، فتحجز لها ولوصيفتها بنواراً تحجبه عن الصالة ستارة شفافة، تسمح لمن بداخله أن يرى ما يجرى على المسرح وفى أضوائه ولا تسمح لأصحاب الفضول من الجمهور رؤية من يكون خلفها.

هكذا كانت مسارح القاهرة آنذاك.. تخصص البناوير للسيدات خلف حجاب.

وقد ترددت الأميرة مراراً على ذلك المسرح فى ذات البنوار. وكان المسرح يقدم كل أسبوع مسرحية جديدة.. عالمية أو محلية.. وكانت صور الممثل الأول تتألق فى الصحف والمجلات، ومسرحه مكتظ بالجمهور، ونجاحه وسيرته أصبحت حديث المدينة.

كان مسرحه حافلاً بتلك الأجواء الساحرة التى أحبتها الأميرة فى باريس، وكانت اللغة العربية الجهيرة تضيف إلى هذه الأجواء نغمة جديدة مدهشة.

دخل مدير الصالة غرفة الفنان فى الاستراحة وقال له: «هذه هى المرة الرابعة التى تحضر فيها الأميرة إلى المسرح مع وصيفتها، وتحجز نفس البنوار»(!).

قال له الفنان: «أرسل إلى البنوار باقة ورد «شيك» وعليها بطاقتى باسمى».

«لى أنا»؟! قالت الأميرة لمن قدم لها باقة الزهور.. وأضافت بعذوبة «ميرسى».. ورمت مدير المسرح بنظرة صريحة بعينين واسعتين مفتوحتين دعجاوين.. جعلت مدير الصالة يضرب رأسه بكفه بعد أن أغلق باب البنوار وتنهد مأخوذاً: «ياهوه»!.

وفى غرفة الفنان وراء الكواليس أخذ مدير الصالة يروى انطباعاته عن جمالها ورقتها. قال الفنان: «ارسل إلى فلان ناقد روزاليوسف ليوافينى هنا غداً».

نجاح الفنان لم يكن معوضاً عن فقره وكان قوامه المشوق ووسامته تؤهله دائماً لتمثيل أدوار النبلاء والعظماء، وكان يحب ارتداء القبعة العالية أو الطربوش المائل والمونوكل الأنيق، وأن يمسك على المسرح عصا ذات رأس فضي.

وأحياناً كان يغافل المنتج ويخرج من دنيا الأحلام في المسرح إلى دنيا الواقع بملابس التمثيل، فيعاتبه المنتج بانزعاج: «ستتلف الاكسسوار ياأستاذ»(!).

فيفيق الأستاذ بعجز المهنة عن تعويض النشأة الفقيرة بالعائد الذي يكفل له مثل حياة «الطبقة الراقية» كما كانت الصحف تسمى طبقة الميسورين.

كانت مصر لا تزال تعيش في دفء ثورة عام ١٩١٩، وكانت الثورة قد أطلقت الأحلام من سجونها والأماني من عقالها، وكانت القلوب تهفو ضد الواقع وتتصور ما وراء الواقع وتنتظر تحول الواقع وتغيره.

أخذ الفنان يتحرى عن الأميرة.. ماذا تعمل ومن يكون خطابها الذين يتنافسون على قلبها، وهل تتردد على مسارح أخرى، وعلى الأوبرا.. إلى آخره.

بعد أيام جاءه مدير الصالة بباقة الزهور وعليها بطاقة باسمها وفي ركنها رقم تليفونها وكان التليفون جهازاً حديثاً ويتكون رقمه من ثلاثة أرقام فقط ويتصل من خلال السنترال.

ونشط مدير الصالة حسب التعليمات إلى تقديم باقة زهور لها عليها بطاقة الفنان، وقال لها: «هل تسمحين للفنان بأن يأتي إلى البنوار ليشكرك بنفسه في الاستراحة»؟.

«بكل سرور» قالت بصوت عذب، وهى تصوب عينين صريحتين إلى عينيه..

دق الفنان باب البنوار وفتحه ودخل، وقال بالفصحى: «سيدتى. لقد أسبغت على شرفا كل مال الدنيا وجاه الدنيا وكل النجاح فى الفن لا يساويه أو يدانيه»..

دق التليفون فى قصر الأميرة، وجاءها الصوت المميز للفنان: «هل أطمع فى زيارتك بعد الظهر؟ قالت «بكل سرور».

«الزوج الذى يحبك هو الزوج الذى يوفر لك السعادة».. تذكرت قول أبيها، وتساءلت: هذا التعبير المتدفق بإخلاص من قلب الفنان.. إذا لم يكن دليلاً على الحب فكيف يكون الدليل»؟

تزوجت الأميرة الفنان وكان أغرب زواج يتحدث عنه المجتمع والوسط الفنى والصحافة فى القاهرة التى لم يكن بها أكثر من عشرات السيارات.. وربما مئات التليفونات، وعدد أصابع اليد الواحدة من المسارح، وآلاف العواذل والحساد، وفنان معجب بنجاحه مولع بشبابه وطيشه، إلا أنه حريص على ما يربطه بذات الحسن والمال.

فى الأول كانت الأميرة تحسد نفسها على الاستئثار بهذا الفنان المثقف والرجل الحازم.

ثم بدأت تلاحظ أن زواره غير زوارها فى الطباع والسلوك والعادات، وبدأت تشكو مما يحدثونه من ضجيج وصخب، ومن أسلوب التهامهم الطعام ومن سلوكهم إذا ثملوا بالشراب.

أحست أن بيتها يهبط مستواه بين البيوتات وصارت تتهيب أن يزورها أبناء الأسرة فيجدون زملاء الزوج فى البيت(!).

كانت السجاجيد تتسخ، والجيران يطلون من شرفاتهم أحياناً بفضول.

ثم اكتشفت الأميرة أن الفنان لا يفطر معها على المائدة فى الصباح، لأنه ينام إلى ما بعد الظهر(!) ولا يتعشى معها لأنه يستعد للسواريه، ولا تراه فى الليل.. لأنه يسهر بعد التمثيل مع رفاق المسرح ليأخذ كأساً ويستمتع بالدردشة بعض الوقت فى بار «سان جيمس» أو «مطعم الكورسال»، ويعود إلى البيت متأخراً وقد نامت الأميرة.. ثم بلغها أنه يتردد على موائد القمار أيضاً(!).

عدة مرات كان يدخل القصر ثملاً قليلاً فيصيح: «يافاطمة ياحبيبتى.. وحشتينى.. اصحى ياذات الحسن والدلال لأراك وأتملى من وجهك الجميل»..

فكان الخدم يحيطون به محذرين: «شش. شش. الست نايم يابك».

فيضع هو اصبعه على فمه ويخلع حذاءه بطريقة تمثيلية ويقول للخدم: «شش. شش» ويهمس لهم: «نوم العوافى» فيضحكون منه ويضحك منهم، ويتسلل إلى غرفة نومه المنفصلة وينام.

ثم بدأت الأميرة تنزعج من رنين التليفون بعد منتصف الليل أو فى الفجر ورنين جرس البيت فى الليل.

كان لباشكاتب الدائرة مكتب فى «السلاملك» وهو مدخل القصر وبمكتبه خزينة. وذات يوم حكى للأميرة أن «البك» فاجأه بصوت آمر: أعطنى مائة جنيه من الخزينة ياسمعان أفندى».

قالت له الأميرة: «لا تعطه أى فلوس أخرى».

ولكن الفنان فاجأ الباشكاتب فى الليل بمسدس أشهره فى وجهه: ياسمعان.. فكر فى روحك وهات الفلوس وإلا أقتلك؟

وأخذ الفلوس وخرج من البيت يواصل سهرته.

أنذرته الأميرة بالطلاق، والعصمة بيدها، إن فعلها ثانية.

فضحك وقدم لها المسدس وهو يقول: «المفترى ليس هذا إلاَّ مسدس تمثيل.» أفحصيه، وضحك ملء رئتيه، وأعطاها المسدس.. «كنت أهزل معه».

لم يفعلها الفنان ثانية. ولكنه ذات ليلة سمع رنين جرس الباب بنفسه ففتحه ووجد مسدساً مصوباً إليه، وأحد الممثلين من زملائه يصيح به: «اعطني مائتي جنيه يافنان وإلا..».

قال سمعان: «الشاب أعرفه وهو ممثل فعسى أن يكون ما معه مسدس التمثيل».

فتظاهر الفنان بالهلع، وهتف بسمعان أفندى: «واش عرفنا يا افندى وعساه يكون مسدساً صحيحاً، وعسانا نروح فى داهية ياأبو العيال. اعطه مائتى جنيه!! كلمة»(!).

طلقته الأميرة.. وتحطم الحلم الجميل للأميرة المثقفة وللفنان الذى ينسج الأحلام للناس فى المسرح كل مساء.

عاد الفنان من سكنى القصر فى «جاردن سيتى» إلى سكنى الأستوديو العالى فى حى عابدين.

عاد إلى بار «سان جيمس» والكورسال خاوى الجيوب أو يكاد، وإلى موائد القمار مفلساً لا يرحب به أحد.

«وماذا فعلت بنا أو لنا ثورة عام ١٩١٩» يناجى الفنان نفسه فى منتصف الحلم استيقظ النائمون وحتى المسرح لم يعد مزدحماً بالناس مثلما كان، وعاد الفنان يسأل نفسه: «ماذا يريد الجمهور؟».

ولكن الفن لا تفرغ من جعبته التصورات، قال الفنان لزميليه «فتحى» و«حسين» ضعا ماكياج الميلودراما ودموع الشمع والجلسرين على الخدين، والملابس المهملة والشعور المنكوشة واسندانى»..

اقتربوا من القصر فى «جاردن سيتى» فى منتصف الليل والفنان يتسند إلى صاحبيه وصاحوا فى الحى الهادىء معاً. تحت شرفات الأميرة، حتى فتح الجيران شبابيكهم ووقفوا خلفها يرقبون بفضول يحجبه الحياء، والفنان يصيح بالفصحى:

«يافاطمة ياحبيبتى: أتوسل إليك افتحى لى الباب حطمنى غرامى واحرقنى لهيبه وأضنتنى لواعجه! تبت ياحبيبتى وأحلف لك أكون طوع أمرك. افتحى لى باب الجنة التى طردت منها بسوء فعلى وحماقتى وطيشى.. وإلا قتلت نفسى على بابك وتحت قدميك».

وأخرج المسدس من ملابسه وصديقاه يحاولان انتزاعه من يده. فتحى يصيح: «ماتعملش كده فى نفسك ياأستاذ ارحم نفسك ياحبيبى.. ادينى المسدس ياصديقى»..

وحسين يصيح: «ياهانم.. (ياسمو الأميرة(!) الراجل حيروح منا(!) اشفقى على المحب الولهان (!).

فيصيح الفنان: «طلى علىّ من الشرفة ياجميلة الوجه. الق على نظرة ياحبيبة القلب حتى تبرد نار الفؤاد»..

وهكذا وهكذا.. بلا توقف..

كانت الأميرة على التليفون تحدث مأمور قسم النيل وتقول: «كيف تقول بعد عشر دقائق أو بعد ربع ساعة؟! أقول لك: إنهم ربما يشعلون النار فى البيت.. فى الحى كله وتأتى أنت بعد خراب مالطة»؟!.

شـدد المهـاجـمـون هـجـومـهـم فكان الفنان يصـيح: «شـوفـى دمـوع عينى تنبئك عنى، سيبونى أقتل نفسى»..

أمرت الأمـيـرة الخـدم الذين أحاطوا بها يـغمرهـم القلق: «افتـحـوا الباب»!

فتدفق الفنان وصاحباه، فما أن دخلوا حتى شهر الفنان مسدسه فى الخـدم وصـاح.. «فين سـمـعـان»(!) أنا عـايز ألف جنيـه حـالاً ياسمعان أفندى وإلا(!).

فدخـل سـمـعـان غرفتـه وصـفق الباب وفى هذه اللحظة دوى طلق نارى وتطلع الجميع إلى أعلى السلم حيث تقف الأمـيـرة وفى يديها بندقية لعلها من ميراث العائلة.

قـالت بصـوت خطيـر: «أنا قـالوا لى ان قـتلتك يكون دفـاعـاً عن النفس.. والبوليس جاى حالاً..

قلتم إيه؟!

طرق عنيف على الباب ورنين جرس متصل. فـتحى أول من قال: «ماعدناش نيجى هنا تانى ياهانم. العفو والسماح ياهانم».

فنظرت إلى الفنان الذى زفر زفرة حارة، وقال بالفصحى وبنبرة عـمـيـقـة. «تحطمت أحـلامـى على صـخـرة المال والجـاه ياصـديقـاى.. فـخـذانى إلى المسـرح ننام فى أوهـامنا وفى أضـواء أحـلامـنا.. وأنت ياسـيـدتى اغـفـرى لنا واذهبى لتنامـى فى فـراش أوهامك الوثيـر وتصـبـحـين على خـيـر سـاعـة أن يصـحـو الناس فـى صـبـاح الخـيـر الجميل.. بعد أن تصفو النفوس للحب ويشاء الله».

اخترقوا قوة الشرطة وعادوا إلى مدينتهم ودروبها بين عماد الدين

وعابدين، بينما كانت الأميرة تشعر بحزن غريب يثقل قلبها، وبأن أحلاماً لها تحطمت أيضاً.. أو عادت إلى سجونها.

هكذا تصورت بخيالى هذه الحكاية الغريبة فى الزمان الغريب منذ ثمانين عاماً فى شارع الفن الجميل.

ليالى الكمبوشة ومابعدها!

لاشك فى أن مشاهدى مسرحيات التليفزيون قد لاحظوا فى بعض المسرحيات المصورة فى أوائل عهد التليفزيون تلك المظلة الصغيرة التى تتوسط مقدمة المنصة المسرحية لتخفى الملقن المسرحى. ولاشك فى أنهم لاحظوا أيضا اختفاء هذه المظلة للملقن فيما بعد، وقد انتهى عهدها تماما حتى يكاد مشاهدو المسرح ينسون أمرها.. وأنا أنتمى إلى ذلك الجيل الذى شهد حياة ومصرع الكمبوشة، وشغلته فكرة التمثيل من غير ملقن، أو بملقن أكثر خفاء من الملقن القديم ساكن الكمبوشة، وكان الجمهور فى صالة المسرح لا يرى إلا ظهر الكمبوشة المقوس، بينما كانت هذه المظلة الخشبية تخفى تحتها بئر الملقن، وكان الملقن قبل بداية المسرحية يتسلل من خلف ستار المسرح إلى بئر الكمبوشة ويرتاح على مقعدها الصغير وأمامه مصباح صغير جدا يكاد ضوءه يخفى عن عين المشاهد ولايضىء إلا صفحة النسخة المسرحية أمام الملقن. كان دخول الملقن للكمبوشة يهز الستارة المسرحية ويؤذن بانفراجها فيعم الصمت، كما يحدث حين يدخل المايسترو إلى موقعه فى الأوبرا، إلا أن الملقن لم ينعم أبدا بما ينعم به المايسترو من تصفيق.. فالمايسترو هو رئيس الأوركسترا وقائدها، بينما الملقن لم يتمتع أبدا بأكثر من مكانة

الكومبارس أو الممثل الصغير ولم يتمتع أبدا بكتابة اسمه فى إعلانات المسرحية(!).

زمان كان الممثل فى حاجة إلى الملقن لأن الفرقة المسرحية كانت تقدم فى الموسم الواحد العديد من المسرحيات وكان الممثل الواحد يقوم بدور فى كل من مسرحيات الموسم.

وقد ذكرت الفنانة العظيمة أمينة رزق نجمة مسرح رمسيس (الناشئة آنذاك) أن المسرح فى عهد يوسف وهبى كان يقدم فى الموسم الشتوى، أى من شهر أكتوبر إلى نهاية شهر مارس ـ مسرحية جديدة كل أسبوع بواقع ٢٤ مسرحية مختلفة (اقرأ أربعا وعشرين مسرحية مختلفة!) ثم يقوم برحلة الأقاليم حيث يقدم فى كل إقليم موسما صغيرا عبارة عن مسرحية كل ليلة من مسرحيات الموسم الشتوى، فإذا أقبل الصيف انتقل الفريق إلى الشواطىء وإلى سوريا ولبنان وفلسطين.. ليقدم كل ليلة مسرحية فى كل من المدن التى يزورها.

فكيف يمكن أن يحفظ الممثل أدواره كلها دون الاطمئنان على وجود الملقن فى الكمبوشة التقليدية؟!.

وصنعة التلقين كانت لها «تقنياتها» وكان لها فنها، وكان بعض الملقنين الجهابذة معروفين بارتياح أكبر النجوم لهم وتمسكهم بهم.. فكان يقال: «هذا ملقن يوسف بك وهبى» أو «هذا ملقن فاطمة رشدى».. ويحدث هذا التقارب نتيجة فهم الملقن أسلوب النجم بحيث يقرأ على وجهه وفى نبرته ماذا يريد(!).

ولاتدهش أن النجم يعتمد على فهم الملقن له بحيث يقرأ رغبته فى إسراع الإيقاع أو إبطائه فى مقطع معين، تلك الليلة بالذات، لأمر

يراه النجم ويقتضى ذلك، أو يعتمد النجم على فطنة الملقن وحسن تصرفه إذا نسى النجم فقرة من الحوار وقفز إلى ما بعدها.. أن يعيده الملقن بلباقة إلى ما فاته ويكون دليله فى السابق إلى اللاحق دون أن يلحظ المشاهد أى ارتباك فى السياق (!) كان الملقن زمان من أعمدة الفرق المبدعة فى «مسرح الريبرتوار» أى مسرح المسرحيات العديدة التى تعرضها الفرقة أسبوعا بعد أسبوع أو يوما بعد يوم.

وصنعة الملقن يقتضيه أن يسبق الممثل دائما.. لا أن يتعثر وراءه.. حيث لايجدى التلقين بعد نطق الممثل، وصنعته تقتضيه أيضا أن تكون مخارج الحروف عنده واضحة ورنانة بالهمس والصوت الخافت الذى لا يصل إلى مشاهدى الصف الأول، ولكنه يصل إلى آذان الممثل بوضوح.. ولهذا الغرض تصمم «الكمبوشة» باستدارة فى سقفها وظهرها ومغلقة الجانبين لتساعد على ذلك، ولكن أهم دائما من تصميم الكمبوشة صنعة الملقن وتدريبه كما يتدرب الممثل.

وأكثر ما يتميز به الملقن «الانتباه»، وأن يسعف الممثل الذى يتعثر، وأن يسبق الممثل ببضعة حروف، فلا يتخلف وراءه ولايركض أمامه فيربكه ويلزمه بإيقاع سريع لم يخطط له. كل هذه الخصال والمهارات تساعد الملقن على «النجاح» ولو كان نجاحه فى خفاء الكمبوشة ليس مثل نجاح الممثل أمام الجمهور العريض.

وغالبا يكون الملقن من «أهل الكار».. أى ممثلا لم ينجح فسقط فى الكمبوشة، أو أحد مساعدى المخرج أو مساعدى مدير خشبة المسرح أو الكومبارس.

وهؤلاء تجذبهم دائما فكرة التمثيل فى الأضواء وتستهويهم،

ومنهم من ينسى نفسه فى خفاء الكمبوشة، وينفعل مع دور البطولة ويندمج فيه وينسى الممثلين فوق المنصة ويمعن فى التمثيل والتشخيص همسا، أو قد يرتفع صوته قليلا..

وهذا ما دعا النجم الكبير جورج أبيض ذات ليلة وكان يمثل «عطيل شكسبير» أن يقترب من الكمبوشة ويهمس محذرا بلهجته اللبنانية المميزة: «ما تمثل! لقن»، فيعود الملقن إلى صوابه ويسترد انتباهه، ولكن سرعان ما يندمج ثانية وجورج أبيض يصرخ فى ديدمونة: «المنديل الذى كان عزيزا على وأهديته لك.. أنت أعطيته إلى كاسيو».. ثم يصيح «بحق السماء لقد رأيت منديلى فى يده!».

وصكت أذن جورج أبيض صيحة انفعال من الكمبوشة: «منديلى فى يده!».

فاغتاظ الفنان جورج أبيض ومد ذراعه فقبض بيد من حديد على الملقن من ياقته ورفعه فوق المنصة وصاح به: «بدك تمثل.. مثل للناس هادول.. وشوف شورح يعملوا معك»(!).

ضجت الصالة بالضحك، وكان جزاء الملقن الفصل..

فى تلك الأيام كان جورج أبيض يقدم عشر مسرحيات فى الموسم.. وممثلو الفرق يشاركونه القيام بأدوار فى هذه المسرحيات كلها، ويحفظون أدوارهم عن ظهر قلب، ولكنهم يحتاجون دائما إلى الملقن فى سباق الماراثون إلى الجمهور بمسرحية مختلفة كل ليلة أو كل أسبوع، أو مسرحية فى حفل السواريه تختلف عن مسرحية حفل الماتينيه(!).

هكذا كان موقع الملقن فى المسرح حتى الخمسينيات،حين عاد من البعثة الفنان حمدى غيث والفنان نبيل الألفى، وكانا يدرسان فى

باريس بإشـراف المخـرج العظيم «جـان لوى بارو» مـدير مسـرح الأوديون الملحق «بالكوميدى فرانسيز».

أولى مسرحياتى فى المسرح القومى كانت «سقوط فرعون» بإخراج حمدى غيث، وشارك بالتمثيل فيها نجوم القومى من الجيل القديم ونجومه من الجيل الجديد، فكانت تجمع تحت الأضواء أجيالا من المبدعين.

فى البروفة تلعثم أحد الممثلين الكبار فقال حمدى غيث بصوت جهير:

«من فضلكم احفظوا كويس علشان مش حنحط كمبوشة»(!).

توقف كل ممثل فى موقعه وقال أسبقهم: «نعم يا حمدى»؟.

فقال حمدى: «وقد أعذر من أنذر»(!).

تلقت الكمبوشة ذلك اليوم وفى تلك البروفة انذارا حاسما بالفصل وإنهاء الخدمة، وسرى بين الممثلين قلق أحسست بتياره اللافح وأنا قاعد جنب حمدى غيث فى الصف الأول للصالة وهو يدير البروفة بالميكروفون.

فى تلك الليلة بعد البروفة التقينا نشرب الشاى فى المقهى الساهر بخان الخليلى، وسألت حمدى غيث عما أعلنه فى البروفة فقال لى: «أوروبا ألغت الكمبوشة فلماذا تبقى فى مسرحنا؟».

فى اليوم التالى وأثناء البروفة اقترب الممثل الكبير من مقدمة المنصة وقال: «ياحمدى.. أنا عادة لا أحفظ.. أى ليس عندى قدرة على الحفظ.. هذه موهبة تنقصنى.. ولكنها لم تحرجنى أبدا إلى اليوم.. أعمل إيه؟ قل لى أنت».

فقال حمدى: «سيكون فى الكالوس الأول من اليسار ملقن مهمته

فقط التذكير إن نسى الممثل أو التصحيح إن أخطأ الممثل، فهو ملقن صامت فيما عدا الضرورة القصوى، فلا تداوموا النظر ناحيته، أو الاستغاثة به فتضحكوا الجمهور منكم».

فصاحت ممثلة كبيرة: «ليكن فى الكالوس اليمين يا حمدى لأن أذنى اليسرى ثقيلة السمع».

وضحك زملاؤها بمرح وصاح أحدهم: «عجيبة! لأن أنا أذنى اليمنى هى الثقيلة.. وهذا يضعنا أمام لغز..!» وتعالى الضحك.

وقد طغى المرح الأصيل للفنانين على هذه اللحظة التاريخية فلم يلتفت أحد إلى أن ليلة افتتاح المسرحية كان نهاية التاريخ للكمبوشة التقليدية وبداية التاريخ بالنسبة لتدريب الممثل على الحفظ وتنمية الحافظة.

وفى التاريخ أيام حاسمة تعبر عبورا هينا غير ملحوظ، ثم تدعونا الأيام لاستعادتها فى الذاكرة وإعادة تقييم أهميتها.

ويوم افتتاح مسرحيتي الأولى بإخراج الفنان حمدى غيث كان من هذه الأيام النادرة.. حيث لاحظت بعدها، برغم تعدد المخرجين والمسرحيات.. أن الكمبوشة التى أطاح بها حمدى غيث لم تعد إلى مكانها ثانية.. أبدا، والأخطر من ذلك اختفاء بئر الكمبوشة وهو الحفرة التى كان الملقن ينزلق فيها من فوق المنصة فيسقط على مقعده الضيق، ويضىء مصباحه الصغير الذى تحجبه الكمبوشة، ويفتح نسخته المسرحية وينتظر دقات المسرح الثلاث.. إن بئر الكمبوشة هذا قد غطته الألواح الخشبية بإحكام فلم يعد له أثر فى أرض المنصة يشير إلى ما كان فى الماضى موقع الملقن الذى كان بدوره نقطة تقاطع أنظار الممثلين فوق المنصة.

ذهب أثر الكمبوشة وزاد الملقن على المسرح خفاء وراء الأضواء ووراء الكواليس، ونشطت حافظة الممثل، وهى إحدى أهم أدواته.

ولكن الزمن يدور وكل يوم له حال وأحوال.. فقد تزامن رفع الكمبوشة مع نهاية عصر الريبرتوار وحفظ الأدوار فى عديد من المسرحيات تقدم فى الموسم نفسه.

كان الممثل يلتحق بمسرحية أو اثنتين فى الموسم الواحد، حيث أصبح كل مسرح من مسارح الدولة لا يقدم إلا عددا قليلا من المسرحيات فى السنة، بينما لاتقدم الفرقة الخاصة إلا مسرحية واحدة فى العام أو كل بضعة أعوام، فانكمشت حاجة الممثل للحافظة وللملقن.

وكان الممثل أمام ميكروفون الإذاعة يمثل من النص الذى بين يديه، ولكن التليفزيون اقتحم عالم الدراما بقوة، وانتاجه أصبح يتضاعف.

وكانت لى مسرحية بالفصحى فى المسرح القومى، وأثناء التدريبات دخل المشهد أحد الممثلين الكبار وبيده نوتة سمينة وهتف: «سخانتى الشوووورباا ياسامييييرااا!!» (سخنت الشوربة ياسميرة؟) فضحك زملاؤه وصاح المخرج: «مش دى! مش دى! احنا فى الفصحى.. قلب فى النوتة...».

فقلب الممثل الكبير النوتة.. وانطلق بصوت جهير يقول: «يامعشر الفرنجة.. الأرض تلفظكم والجيوش تواجهكم..».

فصاح المخرج: «مش دى.. مش دى.. شوف عندك: الآن يا ولدى»..

فقلب الممثل الكبير أوراق النوتة الضخمة وهو يبرطم: «حندور على إيه والا إيه والا ايه.. حاجة تلخبط.. آهه!.. الآن ياولدى....».

وضحكنا من القلب.. وصار على أن أتأمل من جديد أن الممثل عاد من جديد يحفظ الأدوار العديدة.. وكان التليفزيون وقتها لايعرف المونتاج وتركيب الفيلم، وإنما كان الممثل يحفظ دوره ويمثل السهرة أو الحلقة كاملة بلا توقف، فإن أخطأ واحد من الفريق يعاد التصوير من الأول... فكان الحفظ مسألة جوهرية مهمة جدا، فإذا كان الممثل يقوم بعدة أدوار في المسرح والتليفزيون فهو يحمل عبئا كبيرا جدا.

ولكن التكنولوجيا خففت هذا العبء كثيرا بإمكانية المونتاج والتقطيع ووصل أجزاء الفيلم التليفزيوني في المعمل مثلما يحدث في السينما، وأصبح التليفزيون قادرا على تصوير المشهد الواحد ثم التوقف لإعداد المشهد التالي، وأصبح بذلك حفظ النص كاملا غير وارد وغير لازم.. خاصة أن المشاهد لاتصور بترتيبها الزمني، وإنما تصور كل المشاهد التي تجري في الديكور الواحد، ثم يتم الانتقال إلى الديكور الثاني وتصوير جميع مشاهده.. وهكذا.

ولكن ماذا عن المسرح؟!.

كلام في أذنك.. أصبح الخروج عن النص إحدى وسائل الممثل لإتاحة الفرصة للملقن ليلاحقه، وأصبح النص لايهم الممثل كثيرا.. فاهتز الانضباط والالتزام بحرفية الكلام الذي كتبه شكسبير أو توفيق الحكيم أو حتى «ألفريد فرج» الذي يلح دائما هنا وهناك على ضرورة الإلتزام بالنص(!).

وفي زيارة قمت بها للمسرح القومي البريطاني تقدمني مضيفي الفنان إلى منصة المسرح ووقف بالضبط في الموقع الذي كانت توضع فيه الكمبوشة بمصر في الماضي وقال لي:

«هذا موقع السيطرة في المسرح.. الذي يقف فيه ممثل دور هاملت ليقول في ذروة المسرحية: أكون أو لا أكون.. تلك هي المسألة..

ومن يتحدث من موقع السيطرة المسرحية يكون حديثه أعمق نفاذا فى وجدان الجمهور، هذه البقعة الفريدة هى أهم بقعة فوق المنصة ومركز تقاطع الإضاءة ومركز الرؤيا بالنسبة للجمهور..».

فقلت له مداعبا: «ولكن هذا كان مكان الملقن».

فضحك معى وقال: «بالضبط زمان».

لاتعيب على إن قلت لك أننى أتمنى اليوم أن نعود بالمسرح القهقرى، ونعيد عهد الكمبوشة ونضع فيها الملقن.. ولكن بسلطات مطلقة.. فى يده نسخة النص المسرحى وفى يده الأخرى سيف «مسرور» جلاد هارون الرشيد فى حكايات ألف ليلة وليلة.. فإذا ارتجل الممثل من خارج النص أو بدل كلمة بكلمة يصيح به الملقن: «قف!» ويشهر فى وجهه سيف الحواديت وسلطان الأدب المسرحى.. ليعود الاحترام للنص ويعود المكان بحق مركزا للسيطرة(!!).

الباشا والقهوجى

إجلس مع نقاد المسرح إن شئت وإجلس مع الفنانين وإجلس مع المثقفين فإنك ستفيد من جلساتك مع هؤلاء فائدة عظيمة.

واجلس أيضاً مع أبسط الناس وأبناء البلد وأصحاب الرأى العفوى البسيط فستنتفع بالحديث معهم والائتناس بهم، ولا تدهش مما تصيب من الفائدة العظيمة منهم ومن أحاديثهم .

وقد كان من أصدقائى فى مسرح الأزبكية (المسرح القومى المسمى الآن مسرح جورج أبيض) متعهد بوفيه المسرح الحاج إبراهيم مطر .. وأين يذهب المؤلف المصاب بالقلق الفنى أثناء تمثيل

مسرحيته وبعد دخول الجمهور إلى الصالة إلا أن يقصد البوفيه ليعالج القلق بشرب القهوة ؟

وكان الحاج إبراهيم فى تلك الساعة وفى حالة هدوء البوفيه يدعونى لفنجان قهوة مخصوص ويؤنسنى بحديثه .

وقد أسر لى صديقى محمد محمود سكرتير فرقة المسرح القومى فى الستينات أن إبراهيم مطر كان قبل افتتاح مسرح الأزبكية سنة ١٩٢٠ قهوجى الباشا، وكان الناس يتحدثون فى مسرح الأزبكية عن الباشا وهم يعنون طلعت حرب بانى المسرح ومنشئه هو وصديقه عبد الخالق باشا مدكور من مالهما الخاص .

وقد كانت مسرحيتى «حلاق بغداد» هى أول نجاح كبير لى فى مسرح الأزبكية ومع ذلك فهى لم تكن أقل مسرحياتى إثارة للقلق عندى، وذلك لأنها كانت كوميديا باللغة الفصحى وكنت أتلهف على نجاحها وأن يدحض نجاحها الوهم الشائع أن الكوميديا وأن الفارس وأن فنون الضحك فى المسرح لا تصلح فى اللغة الفصحى، ولا تصلح إلا فى اللهجات العامية. وكنت أنا أقول انه إذا كانت الفارس والكوميديا وفنون الضحك تصلح فى اللغة الانجليزية وفى اللغة الفرنسية وحتى فى اللغة اليونانية القديمة وفى اللغة اللاتينية الرومانية، كما تصلح فى اللهجات العامية .. فكيف بالكوميديا والفارس وفنون الضحك المسرحى لا تمتنع إلا فى اللغة العربية الفصحى وحدها هل هذا معقول ؟

ولكن المناقشة والجدل بالحجة قليل الجدوى فى مواجهة الأوهام الراسخة والمقولات التى تتناقلها أجيال من الفنانين وربما من النقاد.

الحاسم فى مثل هذا الموضوع هو ما يجرى الآن على المسرح من

مواقف كوميدية ومن فنون الفارس والفكاهة باللغة الفصحى فى «حلاق بغداد» الذى يتألق فى بطولتها الفنان القدير عبد المنعم إبراهيم . وما يقابله فى الصالة من صخب الضحك والمرح الذى تصل أصداؤه لى خافتة إلا أنها واضحة عبر باب الصالة المبطن بالعوازل والمنجد بالقطيفة .

إبراهيم مطر اقترب من مائدتى وقدم لى فنجان القهوة المخصوص بالبن المحوج، كما كان يحبه «الباشا» ويرى بعينه الذكية ما أنا فيه من قلق فيسرى عنى بقوله :

– تعرف يا أستاذ .. الباشا شيد هذا المسرح من حر ماله لمثل مسرحيتك بالضبط .

فأشكره فيعود يؤكد :

– لا لا أنا لا أقول هذا على سبيل المجاملة أنظر إلى عمارة هذا المسرح .. كل شئ فيه عربى العمارة وزخارف الداخل والأثاث .. وكان الباشا يحضر هنا كل يوم أو يوما بعد يوم أثناء تنفيذ هذه الزخارف، وكان يقول للنقاشين والمزخرفين ولفنانى فرقة عبدالله عكاشة أعضاء فرقة أو شركة «ترقية التمثيل العربى» (١٩٢٠) أنه يتمنى تكريس الفن المسرحى المستوحى من ألف ليلة وليلة ومن القصص العربية والمرصع بمقاطع الموسيقى والغناء العربى الأصيل..

ويستطرد إبراهيم مطر يقول :

– ومسرحيتك يا أستاذ فيها هذا الذى كان يتحدث عنه الباشا، ولو كان موجودا اليوم لأثنى عليك كل الثناء .. وربما كنت أظلمه بما يدور فى خلدى أنذاك ولا أفصح عنه من تساؤل حول ما إذا كان يتذوق مختلف الأساليب الفنية فعلا أم أنه يردد مجرد ترديد ما كان يسمعه من الباشا فى جلساته بالمسرح ؟

غرور شباب وميل للشغب كان يدفعنى للقول : يا حاج إبراهيم.. أنا سمعت أن الباشا كان مغرما بفنانة ..

ولا أكمل، حيث قاطعنى الحاج من وفائه للذكرى العاطرة لطلعت حرب قائلا :

– يا أستاذ .. هذا باشا وله بدل القصر اثنان، ويستطيع أن يدعو إلى القصر الفرقة كلها، فهل تحسب أنه كان يتردد على الفرقة إلا حبا فى الفن؟

ويمتعض منى حتى أطيب خاطره فيصفح ويروى لى أنه حضر بناء المسرح من الأول إلى الآخر (١٩١٧ – ١٩٢٠) وكان يقدم القهوة بنفسه للباشا وللمهندس الإيطالى «فيروتشى» بك مدير عام المبانى السلطانية (الملكية) وللإخوة عكاشة نجوم الفرقة .

وكان الباشا حسب رواية مطر يدقق فى اختيار نقوش المسرح وزخارفه، وكان فى السقف وردة متكررة على أبعاد متساوية لم تعجبه وحار فى أمرها وكان يقف فى البهو يتأملها ويهز رأسه ويتحدث مع فيروتشى ويشير إليها بالأصبع .. إلى أن خرج مرة فجأة وركب سيارته الرولزرويس وغاب ساعة عاد بعدها وفى يده ورقة، وقيل إنه ذهب إلى أمير الشعراء أحمد شوقى بك الذى سمع له ومال برأسه وكتب على بطاقة أخرجها من جيبه كلمتين تكتبان فى دائرة مثل «الطرة» (مثلما يكتبون على العملة) والكلمتان هما «التمثيل حياة» فربما تقرأها كذلك وربما تقرأها «حياة التمثيل» وأشار الحاج إبراهيم إلى السقف فعجبت لماذا أضاعت الكلمتان الآن، حيث علمت أن شوقى كتبهما على ورقة صغيرة لتكونا فى

موقعهما هذا من السقف على شكل دائرة أو «طرة» (!) .. وقد ذهبت هذه الطرة بكلمتين اليوم فى التجديد الأخير للمسرح (!) .

وربما أعجب الباشا بهذا التصرف فكرره وزار شوقى مرة أخرى وأتى منه بورقة أخرى مكتوب عليها بيت الشعر :

إنمـــا الأمم الأخــلاق إن بقيــت
فإن همــو ذهبـت أخـلاقهم ذهبـوا

وهو البيت المكتوب إلى اليوم أعلى فتحة خشبة المسرح، وقد أمر الباشا بكتابته فى موضعه بدل زخارف من الزهور كانت مرسومة هناك ولم يكن مرتاحا لها .

وربما لم يكن إبراهيم مطر يعرف أن بيت الشعر يقصد بالأخلاق الشخصية القومية حسب ترجمة لطفى السيد فى تلك الحقبة لكتاب أرسطو «الأخـلاق» فكأن شـوقى وضـع فى بيت الشــعــر ذاك رؤياه لوظيـفة المسرح ورسـالته وهـى تثبـيت الهـوية وعناصـر الشـخـصيـة القومية .

قـال لى مطـر إن البـاشـا كـان يحـضـر بعـد تمـام إنشـاء المسرح تدريبـات مـسـرحـيـات «على بابا» و «هـاملت» و «صـلاح الدين ومملكة أورشليم» و «مـصـرع زنوبيـا» . وكـان يـراجع ويناقش ألحـان كـامل الخلعى وداود حسنى ويراجعهما فى بعض الأشكال العربية الأصيلة.

وقد كنت أستـمع للحـاج مطر بشـغف، وأتعـرف فى حـديثـه على أحـلام وتـصـورات قـادة المجـتمع فى أثناء وفى أعقـاب ثورة ١٩١٩ - وكلها أفكار ورؤى حول الهوية وبناء الشخصية الوطنية.

فقد كـان الفنان مختـار صـاحب تمثـال نهضة مصر وتمثـال سعد زغلول والتمـاثيل الكثيرة التى تستطيع مشـاهدتها اليوم فى متحف

مختار أمام مبنى الأوبرا بالجزيرة، يتجه إلى إحياء الخطوط الفنية الفرعونية فى التماثيل والرسوم القديمة وعلى نفس النسق أقيم ضريح سعد زغلول بالمنيرة .. ولكن طلعت حرب كان يشيد مسرح الأزبكية ومبنى بنك مصر فى شارع محمد فريد بالقاهرة على الطراز العربى وكان يرعى فرقة عبد الله عكاشة التى استقرت فى مسرح الأزبكية وكانت تقدم الأوبريت العربية والغناء المسرحى العربى على بعد عشرات الأمتار من دار الأوبرا القديمة التى أنشأها الخديو إسماعيل على طراز أوبرا روما وتصدح على مسرحها موسيقى فردى والأوبرا الإيطالية.

وقد كانت مصر من رحابة صدرها وإيمانها بتكامل الحضارة وبقيادة طبقة من المثقفين على رأسهم لطفى السيد وطه حسين وحسين هيكل (صاحب أول رواية مصرية) ومصطفى صادق الرافعى ومصطفى المنفلوطى وجورجى زيدان وفرح أنطون وسيد درويش وبيرم التونسى وبديع خيرى وأحمد شوقى وتوفيق الحكيم والدكتور مشرفة وغيرهم .. كانت مصر يتسع صدرها لاستيعاب الأسلوب التشكيلى الفرعونى والعمارة الإسلامية العربية والموسيقى الاندلسية والشرقية والحضارة الغربية أيضا وتريد أن تبنى مسرحها وأدبها وفنونها بالأصالة والمعاصرة، وأن تنطلق من مخزونها الفنى الخاص ومن المخزون العالمى العام، وأن تحدث التوازن المجدى والنموذجى والرائد لشقيقاتها فى الشرق .

وربما لم يكن جيلنا المسرحى بعيدا عن هذه المعادلات التى صاغتها ثورة ١٩١٩ وإن كان جيلنا لم يفرط فى رؤيا جيل ١٩١٩

فإنه أضاف إلى تلك المعادلات البعد الفولكلورى والشعبى فى الموسيقى والغناء والمسرح والفن التشكيلي والاستعراضى.

وكان هذا إضافة ولم يكن بديلا لذلك رأى الحاج إبراهيم مطر أن مسرحيتى «حلاق بغداد» كانت فى بيتها تماما، وأنها وافقت رؤيا طلعت حرب للفن الجديد وطابقت تصوره ولو كان عاش للستينات وشهدها لطابت فى عينه وأثنى عليها .

وربما كان نجاح «حلاق بغداد» سببا فى ترحيب إبراهيم مطر وعنايته بتقديم فنجان القهوة المخصوص، وكنت أداعبه بقولى : هات قهوة الباشا يا حاج (!) فيبش لى ويسرع بالفنجان ويجلس للدردشة .

فإن نجاح أية مسرحية كان يعنى لصاحب البوفيه وعماله كثرة الزبائن والربح .. والعكس صحيح أيضا .

فذات مرة قدمت لى فرقة المسرح الحديث إحدى أنجح مسرحياتى على مسرح الحكيم بعماد الدين (مسرح محمد فريد الآن) وكانت المسرحية هى «زواج على ورقة طلاق» .

وحين زرت مسرح الأزبكية وكانت به مسرحية قليلة الجمهور قدم لى إبراهيم مطر قهوة الباشا وعاتبنى بقوله :

- يا أستاذ .. تترك مسرحك هنا وتعطى مسرحيتك الجديدة للمسرح الحديث ؟ لماذا ؟ وقد شاهدتها ورأيت الإقبال الكبير عليها فسألت نفسى لماذا ؟ كان أولى بالمسرحية مسرحك وبيتك فلماذا ؟

قلت له : يا حاج .. الإدارة هنا رفضت طلبات المخرج وبعد أن اتفقنا المخرج وأنا على إسناد دورى البطولة إلى كرم مطاوع وسهير المرشدى، قالت إدارة المسرح القومى ممنوع .. ممنوع إسناد الأدوار

إلى فنانين من خارج المسرح (!) .. وقلنا لهم هل كرم مطاوع من خارج المسرح ؟ ولأنه مخرج بالمسرح وسيمثل بأجر خاص تعتبرونه خارج المسرح ؟ وهل تعتبرون سهير المرشدى غريبة عن المسرح ؟ .. ولكن تقول لمن ؟

قال الحاج : اسمع يا أستاذ .. أنا حين علمت بذلك وبما جرى وأسبابه قدمت طلبا رسميا للإدارة بأن أكون عضوا بالمكتب الفنى وعضوا فى لجنة القراءة (!).

ولما لمح الدهشة فى عينى استطرد يقول :

- يا أستاذ .. البكوات فى الإدارة والبكوات الفنانون يحصلون على الحوافز مهما كان الإقبال أو الإعراض ومهما كان النجاح أو الفشل مرتباتهم وحوافزهم واصلة إليهم .. فهل يهمهم شئ هؤلاء؟.. أما أنا فعندى أربعة عمال وإذا كان المسرح مغلقا وكثيرا ما يغلق المسرح أبوابه أدفع أنا مرتبات عمالى وإذا أعرض الجمهور وكان بالصالة القليل من المشاهدين لا أبيع فى ليلتى أربعة مشروبات وأدفع أجور عمالى (!) .. فأنا الوحيد الذى له مصلحة فى النجاح ويضيرنى الفشل، فهل تستغرب أن أطلب عضوية لجنة القراءة والمكتب الفنى (؟!).

عجيب وغريب طلب الحاج إبراهيم .. ولكن تأمل سلامة منطقه وما فيه مما يدهش رغم ما يجرى عليه منطقه من قول طبيعى.

فالحاج مطر كشف لى المدهش فى المألوف والمنطق الطبيعى فيما نحسبه من المدهشات.

سألت مدير المسرح القومى يومها عن هذه الواقعة فقال لى :

صحيح قدم لى هذا المجنون طلبا لعضوية لجنة القراءة والمكتب الفنى.

فهل نحسبه مجنونا ذلك الذى فلسف أحد أسباب فشل القطاع العام قبل عشرين سنة من يومنا هذا ؟

ولقد تداركت الحكومة جانبا من هذا الوضع الشاذ فربطت برباطه ما بين النجاح وبين المكافآت التشجيعية .

ولكننى مازلت بصراحة أفكر فيمن يحق له أن يكون عضو لجنة القراءة أو مجلس الإدارة .. أصحاب المصلحة أم أصحاب الرأى أم أصحاب الوظائف ؟

سؤال طرحه علىَّ فى الواقع الطلب الذى قدمه القهوجى إبراهيم مطر إلى مدير المسرح القومى.

وتأمل معى .. العنصر المألوف والعنصر المدهش فى أن الباشا والقهوجى كانا يطربان للموسيقى العربية، ويحبان المسرح فى شكله العربى وصياغته العربية - وكان عشاق أم كلثوم وعبد الوهاب ينتمون إلى كل الطبقات وكل المستويات التعليمية ويسكنون كل المدن وكل الأقطار العربية.

الفن إذن يملكه الجميع ويتذوقه الجميع ويطلبه الجميع .. فلماذا نخص المثقفين وحدهم أو الموظفين وحدهم بالقول الفصل فى الفن أو بالحق فى الكلمة الأخيرة ؟

البحث عن جذور المسرح الشعبى

المؤرخ المسرحى الرائد الدكتور محمد يوسف نجم أستاذ تاريخ المسرح بالجامعة الأمريكية ببيروت يقدم لنا دائما الهدايا الثمينة من الإفادات والأبحاث عن العائلة المسرحية العربية الكبيرة.

وفى آخر أبحاثه قدم مفاجأة كبيرة حيث كشف عن عمق مجهول للمسرح الشعبى والفولكلورى فى التاريخ .

وقد عرفت الدكتور نجم فى ندوة كاتبنا الكبير نجيب محفوظ أيام الجمعة بمقهى ميدان الأوبرا فى الخمسينات ! وكان طالبا شابا أنيقا يتحدث فى الأدب العربى حديث الباحث الشغوف بالعلم والدراسة . وكأنه أكبر سنا مما يبدو عليه، ويذكر للحاضرين عرضا أنه يعد رسالة الدكتوراه .

وقد روى - خلال محاضرة شيقة عن تجربته مع المسرح فى مهرجان المسرح الكويتى الأخير - أن الدكتور طه حسين نفسه هو الذى رشح له موضوعا لرسالة الدكتوراه «المسرحية فى الأدب العربى الحديث» .. الذى كان موضوع رسالته وكان عنوان كتابه الأول فى سلسلة أبحاثه التى ضمت نصوص مسرحيات الرواد : «مارون النقاش» (١٨١٧ - ١٨٥٥) و «أحمد أبو خليل القبانى» (١٨٣٣ - ١٩٠٢) و «يعقوب صنوع» (١٨٣٩ - ١٩١٢) ..

وقد تتابعت مجلدات الموسوعة التاريخية للدكتور نجم لتشمل مسرحيات «محمد عثمان جلال» المقتبسة شعرا من الفرنسية،

وببليوجرافيا (أى قائمة) بمسرحيات فرقة سلامة حجازى، والفرق الكوميدية بالقاهرة فى صدر القرن العشرين .

وكأنه استوقف المؤلف المسرحى المعاصر فى الطريق، وقدم له بيانا بأجداده وأعمامه وأجداد أعمامه .. ليعرف المؤلف أنه عضو فى أسرة لها تاريخ وليس مغتربا فى دنيا الأدب العربى أو مستغربا ..

ولعل أبحاث الدكتور نجم كان لها أثر على اتجاهات فى مسرحنا حيث اتسعت بها خارطة المسرح العربى واتضح تعدد ألوانه .

وقد ساهم فى ذلك «المركز القومى للمسرح والموسيقى» بنشر مسرحيات المبدعين الذين كتبوا للمسرح فى صدر القرن العشرين وعلى رأسهم «اسماعيل عاصم» و «أمين صدقى» و «محمد تيمور» و«بيرم التونسى»، وننتظر استكمال المهمة بنشر مسرحيات «بديع خيرى ونجيب الريحانى» ومسرحيات «يوسف وهبى» وغيرهم لتتكامل مع تراث محمود تيمور وتوفيق الحكيم وعزيز أباظة وعلى باكثير وكتاب الستينات وما بعد الستينات .

كما كان لهذا النشر الهام أثر فى ميل الدكتور يوسف إدريس إلى استلهام «مسرح السامر» الريفى فى مسرحيته «الفرافير» .. وربما كان له أيضا أثر فى اتجاه كاتب هذه السطور إلى مسرح المحبظين الفولكلورى المدنى وأسباب اتجاه الرواد إلى استلهام حكايات ألف ليلة وليلة.

ولا نقلل من عبقرية الدكتور طه حسين فى توجيه تلميذته الدكتورة سهير القلماوى إلى دراسة القصص الفولكلورية لألف ليلة وليلة فى رسالتها للدكتوراه، وتوجيه تلميذه الدكتور عبد الحميد يونس إلى دراسة الملاحم الشعبية وتغريبة بنى هلال فى رسالته للدكتوراه .. وهو المناخ الذى أغرى الاستاذ الكبير على الراعى بدراسة المسرح

الفولكلورى فى كتابه المهم «مسرح الشعب» وأغرى الكاتب المسرحى الكبير «توفيق الحكيم» بكتابة دراسته القيمة بعنوان «قالبنا المسرحى» .

والدكتور نجم أحد كبار نجوم هذه الأسرة الباحثة وعائلة الأكاديميين المجددين والمبدعين وأصحاب التأثير الثقافى والأدبى والفنى الواسع والفاتحين نوافذ للتنوير كانت مغلقة، والمكتشفين عائلة المسرح العربى الكبيرة، وجذورها العميقة فى الأدب وفى الفولكلور .

وقد قامت وزارة الثقافة المصرية بإنشاء ما سمى «الإدارة الثقافية» بالهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية وكلفتها بجمع النصوص المسرحية المخطوطة التى تتعرض للضياع، وبحث تاريخ فن المسرح المصرى وجمع وثائقه . وقد قامت الإدارة بجانب كبير من هذه المهمة، وقد توسعت أعمال الإدارة وتحولت إلى «المركز القومى للمسرح والموسيقى» الذى يرأسه الآن الدكتور «أسامة أبو طالب» أستاذ النقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية .

ولا يخفى على أحد أن المستشرقين الأجانب من دارسى المسرح العربى يميلون إلى تأكيد أثر الحضارة والثقافة العربية على الرواد : مارون النقاش وأبو خليل القبانى ويعقوب صنوع وهم أول من قدم المسرح فى الاطار العالمى الحديث خلف ستارة ترفع وتحت مصابيح تضاء وأمام جمهور جالس فى صفوف متوازية.

ويريد المستشرقون من تأكيدهم أن مسرح الرواد هو أول دقات للمسرح أنصت لها الشرق .. أن المسرح العربى مجرد انتاج مستنسخ من المسرح الأوروبى (!).

وفى المقابل يريد الباحثون العرب والمصريون بالإجماع محاولة

اختراق هذه الدعوى وإثبات أن للمسرح العربى جذورا أبعد من القرن التاسع عشر وأول الستائر المسرحية أمام صفوف الجمهور الجالسين.

وقد سمعت من الفنانة الكبيرة نضال الأشقر فى محاضرة لها بتونس قولها : «إن الرواد الثلاثة - النقاش والقبانى وصنوع - لم يرفعوا فى الحقيقة الستار عن أول إبداع مسرحى، وإنما هم أسدلوا الستار الأخير على آخر إبداع مسرحى شعبى وعلى مسرح السوق ومسرح الشارع والفرق المسرحية المتجولة التى أحيت الأفراح والأعياد وليالى الأسواق فى بلادنا قبل أن يدفعهم «الرواد» إلى الهامش وإلى الكساد والنسيان».

وقد كان جيلنا كله مشغولا بالفن الشعبى وإبداعه القديم الأصيل وأزمته التى أصابته بها الصيغ الحديثة للفن وتطلع الطبقة الوسطى وجمهورها الكبير إلى التحديث والعالمية وإلى السعى إلى اختراق الزمن تعويضا عن الغياب الطويل عن التطورات الحضارية.

لذلك اتجه يوسف إدريس وشوقى عبد الحكيم إلى صيغة «مسرح السامر» الريفى، واتجه الفنانون محمود رضا وسامى يونس وكمال نعيم إلى استلهام الإيقاعات والرقص والأجواء التعبيرية الشعبية، وحاولت من جهتى - بكل تواضع - إحياء «مسرح المحبظين» المدنى بكتابة مسرحية : «دائرة التبن المصرية» عن ملخص فى عجالة كتبه الرحالة الإنجليزى «ادوارد لين» فى كتابه : «عادات وتقاليد المصريين المحدثين» وأصدره سنة ١٨٤٢، وفيه إشارة ملخصة لمسرحية شاهدها فى احتفال حضره سنة ١٨٣٥ فى قصر «محمد على باشا» والى مصر .

ومن الأسف أن نصوص المسرح الشعبى وأخباره ذهبت فى معظمها فى طوايا النسيان ..

إلا إذا عثر البحث الأكاديمى الحديث عن آثار ذلك المسرح القديم وأخباره وربما أثرا من نصوصه وأشكاله .

وقد ساهم فى تحقيق بعض نصوص المسرح الشعبى، التى حفظتها المخطوطات، الدكتور إبراهيم حمادة الأستاذ السابق بالمعهد العالى للفنون المسرحية والدكتور مصطفى بدوى الاستاذ بجامعة اكسفورد حيث حقق كل منهما بابات (النصوص المسرحية) «خيال الظل» وهو المسرح الشعبى للعصور الوسطى .

وفى هذا البحر الصاخب للبحث عن المسرح أراد الدكتور يوسف نجم أن يتجاوز المعروف إلى غير المعروف ويوغل فيما قبل ذلك من الأزمنة ليزيح الظلام عن الأخبار المسرحية فى عصور أقدم وأبعد فكتب بحثه الحديث «صور من التمثيل فى الحضارة العربية».

رجع الدكتور نجم إلى بحث ما آل إليه المسرح الأغريقى الذى ازدهر فى القرن الخامس قبل الميلاد بمسرحيات سوفوكليس» (٤٩٦ – ٤٠٦) قبل الميلاد و «يوريبيدس» (٤٨٥ – ٤٠٧ قبل الميلاد) والمؤلف الكوميدى الساخر «اريستوفان» (٤٤٧ – ٣٨٨ قبل الميلاد) فكتب :

«الصلات بين العرب واليونان كانت وثيقة، وقد عرفت هذه الحضارات المسرح منذ القرن الخامس قبل الميلاد .. وكانت الرغبة فى التأليف له ومشاهدة روائعه مازالت متأججة حتى القرن الثانى للميلاد، وكانت تقام للمسرح المهرجانات وترصد الجوائز .. ثم عرفت المسرح الكوميدى الموسيقى والهزلى ومسرح المايم (التمثيل الصامت) ومنذ ذلك الوقت، وأستمر هذا المسرح ذا نفوذ وتأثير فى

العصر البيزنطى . وكانت المسارح منتشرة فى الولاية السورية والولاية العربية.

وقد اكتشف الاثريون حتى الآن زهاء أربعين مسرحا رومانيا فى سوريا والأردن ولبنان وفلسطين».

يستطرد الدكتور نجم : «ألم يلفت النظر نشاط هذه المسارح فى أقاليم البلقاء والحمة وبصرى وأم قيس وبيت رأس وجرش وعمان وطبقة فحل والبتراء ووادى صبره ..»

أضف إلى إحصاء الدكتور نجم المسارح الرومانية بالأسكندرية وليبيا وتونس والجزائر.

استند الدكتور نجم إلى كتب التراث العربى ومنها كتاب هشام ابن محمد السائب «الأصنام» وكتاب الزبير بن بكار «الأخبار الموفقيات» و «الأغانى» و «طبقات فحول الشعراء» و «البيان والتبيين» و «مروج الذهب» و «خطط المقريزى» وغيرها للتدليل على أن فن التمثيل كان معروفا قبل الإسلام فى «ظفار» اليمن . وقد أورد الجاحظ بعض أخبار رواة الحكايات فيقول :

«نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للخراسانى والأهوازى والزنجي والسندى (الهندى) والاحباش وغير ذلك (من تقليد اللهجات) حتى تجده كأنه أطبع منهم، فإذا ما حكى كلام الفأفأة فكأنما قد جمعت كل طرفة فى الأرض فى لسان واحد».

وينقل الدكتور نجم عن «الشابشتى» فى كتابه «الديارات» أخبارا عن «السماجة» الذين كانوا يضحكون الخليفة العباسى المتوكل المتولى الخلافة من ٢٣٢ إلى ٢٤٧ هجرية .. وهم من الممثلين الهزليين الذين يقدمون تمثيلياتهم أمام الخليفة ويتنكرون بالأقنعة فى صور

منكرة أو يطلون وجوههم بالأصباغ على ما هو معروف من الممثلين الهزليين أو يلبسون ملابس تنكر أشكالهم.

وقد ذكر المسعودى فى «مروج الذهب» أنه : «لم يكن أحد ممن سلف من خلفاء بني العباس ظهر فى مجلسه اللعب والمضاحك والهزل إلا المتوكل، فكأنه السابق إلى كل هذا والمحدث له».

ولكن أخبار هؤلاء الممثلين الهزليين تتتابع فى الشعر العربى وفى كتب الأخبار بما يلاحظ الدكتور نجم معه أن فرقا للتمثيل الهزلى انتشرت فى بغداد والمدن الإسلامية منذ القرن الثانى أو الثالث الهجرى وكانت شبيهة بفرق تمثيل المايم وهو التمثيل الهزلى، التى انتشرت فى الدولة البيزنطية بعد انهيار المسرح الجدى الرومانى فى القرن الثانى الميلادى.

ويذكر الدكتور نجم أن هذه الفرق المسرحية العربية الهزلية «أكثروا من الظهور فى الساحات العامة والاسواق فى القرن الثالث الهجرى مع المنجمين والمشعوذين حتى اضطر الخليفة المعتمد فى ولايته (٢٥٦ - ٢٧٩) إلى إصدار أمر بمنعهم من الظهور فى الطرقات وممارسة أعمالهم».

ويعتقد الدكتور نجم أن هذا الفن كان المقدمة الطبيعية لأدب المقامات وفن خيال الظل الذى ازدهر فى القرن السابع على يدى «ابن دانيال الموصلى».

وأهمية هذا البحث تتجلى فى تحقيق أصول وجذور مسرح السامر الريفى ومسرح المحبظين المدنى الذى صادفه الرحالة الأجانب فى مصر وسوريا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وأثرهما على المسرح العربى المعاصر كبير كما لا يخفى .

وقفة فى ذكرى
الأوبرا القديمة

قبل أن تأخذنا موسيقى الاحتفالات بافتتاح الأوبرا الجديدة، خلنا نقف وقفة وفاء وذكرى فى ساحة الأوبرا القديمة.

فالأوبرا القديمة عاشت مائة سنة وسنتين، تحفة معمارية فى وسط القاهرة، ومنارة فنية وثقافية تأثرت بها أجيال من الطلائع الثقافية للطبقة الوسطى المصرية ستة أجيال متعاقبة .

سبقت الأوبرا إلى الساحة الثقافية حتى الجامعة المصرية، وسبقت بكثير كل المعاهد الفنية .. وكانت الشرارة الأولى التى أوقدت مشاعل فن التمثيل فى مصر والحركة المسرحية الحديثة بمصر.

وتأثير الأوبرا القديمة فى الحياة المصرية كان أوسع من الحصر.

فلم تكن هذه الدار الجميلة مجرد بيت للضيافة شاهد فيه الجمهور المصرى قمم الفرق الأوبرالية الإيطالية، وإنما شاهد فيها الجمهور أيضا سارة برنار أعظم ممثلة فى العالم فى أول القرن . وشاهد فيها أرفع مستويات الفنون المسرحية من فرق الكوميدى فرانسيز الفرنسية والأولدفيك (المسرح القومى) البريطانية، وباليه البولشوى الروسى . وأوركسترا فيلهار مونيك لندن وفيينا وبرلين، والفرق الشعبية للرقص الفولكلورى «مويسييف» الروسية، و «مازوفشا البولندية».

كانت أيضا بيتا للتمثيل العربى جلجل فيها صوت جورج أبيض وعبقرى الموسيقى المسرحية سلامة حجازى، ونجوم المسرح القومى

العمالقة منذ ١٩٣٥ تاريخ إنشاء الفرقة القومية المصرية . إلى جانب الفنانة الرائعة فاطمة رشدى فى عز مجدها .

وكانت الأوبرا أيضا بيت الغناء المفضل للفنانة الخالدة أم كلثوم، ومنبر الخطابة للزعيم الكبير مصطفى كامل إلى جانب الأمسيات التاريخية التى أنشدت فيها أشعار شوقى وحافظ مطران.

فأى بيت كانت دار الأوبرا !!

ووراء دار الأوبرا المصرية القديمة رجلان لكل منهما حكايته .. وأوبرا عالمية خالدة .

الزجلان هما الموسيقى جيوسبى ڤردى وخديوى مصر إسماعيل، والأوبرا هى عايدة .

وكانت مصر تستعد لافتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ فأوفد الخديوى إسماعيل وزير خارجيته نوبار باشا قبل سنة من موعد الاحتفالات ليزور أعظم موسيقى فى العالم آنذاك، «ڤردى» فى قصره الريفى ويعرض عليه تأليف أوبرا مصرية كتب قصتها عالم الآثار الفرنسى وأول مدير لمصلحة الآثار المصرية «مارييت باشا» لتكون قمة الاحتفالات بافتتاح قناة السويس.

القصة كانت عايدة .

وذكر ڤردى ذلك اللقاء فى مذكراته وعلق عليه بقوله : «لو أن أحدا تنبأ لى قبل سنة أنى سأضع الموسيقى لأوبرا مصرية لاتهمته بالحمق، ولكنى الآن اتهم نفسى بالحمق حيث لم أفكر قبل اليوم فى تأليف أوبرا مصرية».

دفع نوبار باشا للموسيقى ڤردى ١٥٠ (مائة وخمسين) ألف فرنك ذهبا (بنقود ذلك الزمان) أجرا لتنفيذ التكليف .

وقد ولد ڤردى عام ١٨١٣ فى قرية رنكول الإيطالية وتقدم

للالتحاق بكونسيرفتوار ميلانو وهو فى سن الثامنة عشرة فرفض الكونسيرفتوار طلبه لكبر سنه .

ولكن ڤردى أصبح فيما بعد أشهر موسيقى ومؤلف للأوبرا فى عصره وإلى اليوم، وقدم للمسرح عشرات الأوبرات منها ماكبث وريجوليتو وترافياتا، وعلى رأسها كلها «عايدة» .

أوبرا عايدة هى فى نظر الدارسين «الأوبرا الكاملة»، وكل لحظة فيها أجمل من سابقتها، وتعتبر فرجة مسرحية رائعة بديكوراتها وملابسها والذرا الرفيعة التى يبلغها الغناء فيها .

وهى أشهر أوبرا فى العالم بإجماع الدارسين، ومارش النصر بها لا تبلى جدته أبدا .. ومن من الناس لا يحفظه بمصر ؟ لقد كان موسيقى الاستهلال لنشرة أخبار إذاعة القاهرة طوال الخمسينيات والستينيات .

وتروى الأوبرا أن القائد المصرى راداميس انتصر فى الحرب ضد الحبشة ثم وقع فى غرام أسيرة هى الأميرة الحبشية «عايدة».

وكان أبوها «أمونزرا» ملك الحبشة أسيرا أيضا ولكنه يخفى شخصيته، وقد أغرى ابنته بأن تستغل حب راداميس لها لتعرف منه أين يقع هجوم الجيش المصرى التالى ليتمكن الأحباش من الإيقاع به .

وعايدة تحب راداميس ولا تريد خيانته وأبوها يثير فى قلبها حب الوطن.

وتبلغ الأوبرا ذروتها فى أغنية عايدة التى تقول : «يا وطنى الذى حرمت رؤيته إلى الأبد .. ستكلفنى حبى .. فكم تكلفنى؟».

ويذيع راداميس سره لحبيبته .. ثم يكتشف انها أوقعته فى الخيانة، وتجرى محاكمته والحكم على الحبيبين بالموت فى المعبد .

وخلف أوبرا عايدة قصة وجدانية لهذا الموسيقى الكبير الذى اشتهر بوطنيته وبأن موسيقاه كانت ذخرا لكفاح الإيطاليين من أجل وحدة بلادهم الممزقة على أيام نضال غاريبالدى لتحرير وتوحيد إيطاليا .

وكانت إيطاليا تخوض حربا طاحنة منذ ١٨٦٠ إلى ١٨٧٠ ضد الإمبراطورية النمساوية والامبراطورية الفرنسية من أجل تحرير أراضيها وتوحيدها بقيادة الزعيم غاريبالدى وتحت رئاسة الملك عمانوئيل الأول.. فكانت أغنيات عايدة الممزقة بين حبها ووطنيتها تثير النار فى أفئدة الوطنيين الإيطاليين الذين خاضوا حرب التحرير .

وتعتبر أوبرا عايدة مكتملة فنيا إلى جانب قوتها الدرامية والقومية حيث تحتوى - كما يقول الدارسون - على كل عناصر فن الأوبرا الدرامية المعروفة : الحب والواجب والحرب والخيانة والمحاكمة والعقاب والقوة .

كتب ڤردى عن أوبرا عايدة : «لعل هذه الأوبرا ليست أحسن أعمالى، ولكن الزمن هو الذى سيحدد موقعها من مؤلفاتى».

وقد وضعها الزمن فى قمة أعمال ڤردى بل وفى قمة فن الأوبرا فى التاريخ .

يتميز غناء التينور (الصوت الرفيع للرجال) فيها برجولة وقوة نادرة . ويضم غناء التينور بها أصعب خمس دقائق للغناء فى أية أوبرا .. فكل غناء للأوبرا يسمح للمغنى بلحظات للتنفس . ولكن هذه الدقائق الخمس الصعبة تبهر أنفاس المغنى .

ألف ڤردى الأوبرا فى قصره الريفى الفاخر، واستغرق فى تأليفها ١٤ شهرا - متأخرا عن موعد افتتاح قناة السويس - وقد اعتاد أن يتمشى فى حديقة قصره من الخامسة صباحا ويعمل المجدافين فى

قارب بالبحيرة الصناعية الخاصة، ويعود ليقرأ التاريخ والفلسفة والشعر ويبدأ فى عمله بالأوبرا بعد الظهر على البيانو الموضوع بغرفة نومه .. وهو يحلم بنهر النيل . ويتأمل الصور التى جمعها للأهرام وأبى الهول ومعبد الكرنك والآثار المصرية .

انتهت الأوبرا عام ١٨٧١ . بعد سنتين من افتتاح قناة السويس . وتم افتتاح أول عرض لها فى العالم بدار أوبرا القاهرة فى ديسمبر ١٨٧١ . وتلقى فردى برقية من مصر تقول: «نجحت الأوبرا وصفق الخديوى طويلا» .

ولم يصفق الخديوى فقط، بل أرسل هدية ثمينة للموسيقار العظيم استقرت للآن فى متحف بلدته .. هى مكتبة بديعة مخروطة بالأسلوب العربى ومطعمة بالصدف ومكتوب عليها بالأصداف بيت من الشعر العربى .

والخديوى إسماعيل الذى أصدر التكليف لأعظم موسيقى فى عصره واختار قصة عايدة بنفسه كانت له مع هذا الأثر الفنى البديع حكاية.

فقبل افتتاح قناة السويس التى كانت أكبر مشروع هندسى فى العالم ١٨٦٩ عمل الخديوى على تحديث مدينة القاهرة . فأعاد تعمير المثلث المعمارى المحصور بين شارع الجمهورية وشارع رمسيس وشارع قصر النيل . وبناه على الطراز الأوروبى وأنشأ المتحف المصرى للآثار فى طرف المثلث ودار الأوبرا «الخديوية» فى رأس المثلث جوهرة معمارية أنشئت على طراز أوبرا روما ذاتها .

وأنشأ إسماعيل قصر لطف الله (فندق عمر الخيام الآن) ليكون

قصر الضيافة للملوك والأباطرة المدعوين. واستراحة الهرم (فندق ميناهاوس الآن) ليكون استراحة للضيوف بعد زيارة الأهرامات .

كما استجاب إسماعيل لضغوط الرأى العام وافتتح أول مجلس برلمانى مصرى عام ١٨٦٦ بخطاب للعرش على النظام الديمقراطى لانجلترا وفرنسا. وفكر خلال هذا فى أن تفتتح بالقاهرة أثناء الاحتفالات أوبرا مصرية تصور مجد مصر القديمة.

كان الخديو يردد أن مصر قطعة من أوروبا .

ولم يكن يعنى بذلك إلا أن مصر دولة كبرى . وقد عمل الخديوى إلى تحديث مصر وإقامة الديمقراطية بها وتجاوز فى عهده الجيش مائة ألف جندى مخالفا بذلك الفرمان العثمانى لتولية الخديوية والذى ينص على أن يكون عدد الجيش ١٨ ألف جندى، فجعل من مصر قوة عسكرية كبيرة .

وقد كلف إسماعيل حفلات افتتاح قناة السويس مليونا ونصف مليون جنيه . منها ١٥٠ ألف فرنك ذهبا أرسلها هدية إلى ڤردى بمناسبة قبوله تأليف الأوبرا .

ولكن الخديوى كانت له قصة أخفيت بإصرار مع حفلات افتتاح قناة السويس .

ففى كتاب حسن نشأت باشا «إسماعيل بمناسبة مرور خمسين عاما على وفاته» وفى كتاب القاضى كرابيتس «إسماعيل المفترى عليه» وفى كتاب الدكتور لويس عوض «تاريخ الفكر المصرى الحديث» إن الخديوى إسماعيل قد خطط لهذه الاحتفالات الباذخة لافتتاح قناة السويس ولإظهار جهوده فى تحديث مصر.. ولم يكن غرضه إلا إعلان استقلال مصر عن تركيا أمام ضيوفه من الملوك الأوروبيين بعد

أن يشهدوا بأن مصر أكثر تقدما وحضارة من تركيا ذاتها . وأوبرا عايدة ستكون جوهرة هذه الاحتفالات .

ولكن الامبراطور نابليون الثالث ملك فرنسا خذل إسماعيل باعتذاره عن عدم حضور الاحتفال، وخذله بعدها ملوك آخرون باعتذارهم عن عدم الحضور خشية تورطهم فى موقف حرج .

وقد كانت فرنسا سنده الرئيسى فى تلك الخطة . إلا أنها كانت تتوقع هجوما بروسيا (ألمانيا) تم فعلا عام ١٨٧٠، ولم تكن تريد أن تتورط فى معاداة تركيا إلى جانب بروسيا وانجلترا .

وخذله الملك عمانوئيل الأول ملك إيطاليا فى اللحظة الأخيرة حيث قرر أن يقوم بانعطاف سياسى خطير ويحالف بروسيا (المانيا) ضد فرنسا فى الحرب الوشيكة حتى يضمن جلاء الجيش الفرنسى المحتل عن أراضيه، ولم يشأ أن يغامر بخصام تركيا .

خابت آمال الخديوى إسماعيل فى أوروبا، كما أن فردى لم يكمل عمله فى الوقت المناسب فافتتحت دار الأوبرا بألحان ريجوليتو بدلا من عايدة، واستبدل الخديوى خطاب الاستقلال بخطاب تحية ومجاملة للضيوف .

ولكن إسماعيل لم يتنازل عن أحلامه ولم يغفر لأصدقائه الأوروبيين خذلانهم له فقرر فصل الخبراء العسكريين الأوروبيين من جيشه وتعاقد مع خبراء من الضباط الأمريكيين الذين اشتهروا فى الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٦٠ - ١٨٦٥) وقد خاطبهم حين توليهم العمل بخطاب قال فيه : «اننى أعتمد على تكتمكم وعلى اخلاصكم وعلى حكمتكم فى معاونتى على تحقيق استقلال مصر، وعندما

يتحقق هذا الاستقلال إن شاء الله سأمنحكم أعلى مراتب الشرف»..
كما ورد فى كتاب اللواء لونج شاييه الأمريكى «حياتى فى أربع قارات» .

لهذا تواطأت انجلترا مع تركيا لعزل إسماعيل والتشهير به .. واختلاق الحكايات الكثيرة عن سفاهته فى رأى كثيرين من المؤرخين.

ولعل ڤردى كان يعلم طرفا من أحلام إسماعيل فلم يدخر وسعا فى أن يضفى على الدولة المصرية والجند المصريين فى أوبرا عايدة مجدا وشموخا . وادخل الجيش المصرى إلى المسرح على إيقاع أشهر مارش عسكرى حفظه التاريخ الموسيقى .

ومع أن أوبرا عايدة أخطأت موعدها فى افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ فقد قدمت دار أوبرا القاهرة أول عرض لها فى العالم فى ديسمبر عام ١٨٧١ ، فكان هذا هو الافتتاح الحق لدار الأوبرا البديعة التى كانت جوهرة المعمار القاهرى .

وأصبحت الأوبرا الخديوية بافتتاح أوبرا عايدة بها واحدة من أشهر المسارح في العالم والتى تتمنى الفرق الكبرى فى العالم إحياء أحد مواسمها بها.

ومن تصاريف القدر العجيبة ان دار الأوبرا بالقاهرة احترقت بعد مائة عام بالضبط من افتتاح أوبرا عايدة عام ١٩٧١ ، وأكلتها النار حتى طمست آثارها . وتجمعت حولها جماهير غفيرة ترقب احتراقها وكنت بينهم أنظر إليهم ومعظمهم ممن لا يرتادون مسرح الأوبرا فى حياتهم ومع ذلك كانت دموعهم تفصح عن ألمهم باحتراق هذا الأثر المعمارى الجميل الذى رافقهم طوال حياتهم فى ميدان الأوبرا .

فمهما كان المصرى من رواد المسرح أو لم يكن فإن قصة الطموح

الوطنى والفنى التى كانت ترويها أعمدة دار الأوبرا المهيبة كانت تمس شغاف القلوب .

هذه الأحلام التى راودت قلب ڤردى وقلب الخديوى إسماعيل .. ثم طواها النسيان . بقيت منها أوبرا عايدة أثرا على طموح رجلين وأمانيهما البعيدة .

وقد ظل معمار الأوبرا رمزا لهذه الأمانى التى عاشت مائة سنة تلهم كل أبناء القرن العشرين أمانى متجددة .

أمينة مخزن التاريخ المسرحى

لم تنعم بشهرة نجوم المسرح مثل روزاليوسف وعقيلة راتب وفاطمة رشدى وزينب صدقى .. ولكنها أحبت المسرح وجلست على خزائنه وتاريخه وتراثه سنوات طويلة .. هى السيدة فوزية الكسار، وكانت عندى هى «فوزية المسرحية» .

ولكن دعنا نبدأ الحكاية من بابها .

كنت مدرسا فى مدرسة ثانوية للبنات ومشرفا على فريق التمثيل وكانت المدارس حينذاك تقدم أمسية مسرحية أخر السنة يحضرها أولياء الأمور وكبار موظفى الوزارة فضلا عن المدرسين والتلاميذ ولعل هذا كان أمرا تربويا كبير الشأن قياسا على ما توليه المدارس والوزارة من اهتمام .

وكانت المدارس تنهل من رصيد مسرحى أجهل أنا إلى الآن مصدره من المسرحيات معروفة المؤلف أو مجهولة المؤلف مطبوعة ومنشورة فى كتب أو مكتوبة على الآلة الكاتبة أو حتى بخط اليد .

وكانت هذه المسرحيات تتراوح بين «مجنون ليلى» أحمد شوقي إلى مسرحيات من الريحانى أو غيره من الفرق المسرحية هي عادة نسخة الملقن أو الإدارة المسرحية وغالبا ماتكون مسروقة من المسرح لأن الفرق لم تكن تفرط في نصوص مسرحياتها وتحرص عليها كل الحرص ولا تضع بين يدى الممثل إلا كلمات دوره في نوتة صغيرة أقل من حجم الكف .

أما النسخ المكتوبة بخط اليد فهي عادة منقولة من الذاكرة كتبها بعض الحافظين من الفنيين أو الهواة .

وحيث أنى لم أكن مشرفا تقليديا على فريق التمثيل أحببت أن تقدم تلميذاتي مسرحية غير تقليدية ولها أبعادها الفنية والفلسفية والمواقف الدرامية اللامعة فاخترت مسرحية «جورج برناردشو» المشهورة «قيصر وكليو باترا» وهي مسرحية سياسية تاريخية تروى حكاية غزو يوليوس قيصر لمصر متعقبا خصمه الرومانى «بومبى» ومقاومة المصريين ومكائد السياسات الأمبراطورية .. من ترجمة السيدة نرجس نصيف .

وحرصت أيضا على أن يخرج المسرحية فنان مثقف يضفى على العرض المسرحى الأجواء الفنية والثقافية لهذا النص الرائع، ويقوم بتعريف التلميذات بالأسلوب العلمى للأداء التمثيلى، فدعوت نبيل الألفى لإخراج المسرحية .

وكان نبيل الألفى قد عاد من البعثة إلى فرنسا هو وزميله المبدع حمدى غيث، وكان نبيل يحلم بتطوير المسرح المصرى وتحديث أساليبه وأدواته الفنية، وكنت أنا أيضا أحلم بتطوير المسرح وتجديد

قضاياه وأساليبه، فتشابكت أمانينا . وكنا نقضى الساعات الطويلة اسمع منه جانبا مما شاهد ومما درس ومما يفكر فيه، ويسمع منى جانبا مما قرأت ودرست وأفكر فيه .

من المدرسة إلى المطعم، حيث كان طبقه المفضل هو الكوارع بالشوربة، وكنت أنا أقل منه ميلا للأطباق الدسمة وأقل منه وزنا .

أذكر تلك الأيام البعيدة كلما رأيت نبيل الألفى بعد ذلك بسنوات ولاحظت نحافته ورشاقته بينما أنا أشكو من زيادة الوزن فنتبادل الحديث عن الأطباق والسعرات الحرارية مع أحاديث المسرح .

المشكلة التى واجهتنى مع فريق التمثيل المدرسى هى ملابس يوليوس قيصر وقواده، سيوفهم ودروعهم، وكليوباترا وجواريها، وعلماء الاسكندرية وتجار التحف وأوانى الشراب وسائر تفصيلات الاكسسوار .

قلت لنفسى هذه مدرسة للبنات، ولكل فصل ساعة فى الأسبوع أو أكثر مخصصة لتعلم صناعة الملابس والتطريز . فلماذا لا تتوافر بنات المدرسة كلهن على صناعة ملابس المسرحية على طراز الصور التى قد نعثر عليها فى المجلات ؟

ولكن إذا أصبنا التوفيق فى ذلك كيف نحصل على السيوف والدروع والأباريق وسائر الأدوات ؟

ضحك نبيل الألفى من قولى ومن حيرتى وقال لى «لا تحمل هم الملابس وغيرها فإننا سنستأجر كل شئ من فوزية الكسار» .

أول مرة أسمع اسمها ويدهشنى عملها ويشوقنى اللقاء بها .

ولكنى مع نبيل الألفى قصدنا من فورنا المطعم وطبق الكوارع له

و«الكوتليت» لي . ومن المطعم إلى نقابة الممثلين وكان موقعها في شارع عماد الدين لنشرب الشاي، وكانت النقابة القديمة تحتل الدور الأرضي في إحدى عمارات شارع الفن والذكريات، وكان يرأسها فنان المسرح القومي أحمد علام أشهر قيس لمسرحية أحمد شوقي ورائعته «مجنون ليلى» .

ومن النقابة انتقلنا مع آخرين عبر الباب الخلفي للمبنى إلى أرض فندق شبرد القديم الذي احترق في حريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢ وتهدم تماما فأزالوا أنقاضه وبقيت شجرة عملاقة من آثار حديقته باعتبار ما كان . وكان بوفيه النقابة يمتد إلى ظل الشجرة العتيدة ببعض الموائد والمقاعد لينعم الأعضاء بالشمس في نهار الشتاء وبالنسيم في أمسيات الصيف، فجلسنا نبيل وأنا تحت الشجرة العملاقة نذيب دسم الغذاء بسخونة الشاي ..

قال لي نبيل فجأة : «أتعلم أن هذه شجرة سليمان الحلبي ؟!»

ومثل هذه الإشارات تثير خيالي بقوة فينطلق انطلاق البخار المحبوس من فم براد الشاي إذا غلى الماء .

أردف نبيل قائلا : «عندما كنا نخرج مسرحية «كفاح الشعب» في «المسرح المصري الحديث» على عهد زكي طليمات جئنا هنا وجلسنا حول هذه الشجرة وقد كان الفندق المحترق هو سكن الجنرال كليبر قائد الحملة الفرنسية سنة ١٨٠٠ حين تسلل إلى حديقته سليمان الحلبي ولقي كليبر تحت هذه الشجرة واغتاله بالخنجر، ومن العجيب أن كل شئ في الفندق احترق وبقيت هذه الشجرة (!)» .

بعد عشر سنوات من هذه الجلسات مع نبيل الألفي كتبت

مسرحيتي «سليمان الحلبى» وكانت النقابة قد انتقلت إلى مقرها الجديد فى شارع ١٦ يوليو ونقلت معها موائد البوفيه ومقاعده من ذلك الموقع المثير، وأصبحت عندى صورة الشجرة فى موضع متوسط بين الحقيقة والخيال، ولكنى لم أغفل ذكر الشجرة فى مسرحيتى التى أخرجها عبدالرحيم الزرقانى .

نبهنى نبيل الألفى من سياحتى التاريخية الخيالية فافقت مع قوله : «تعالى نرى الملابس» .

عبرنا شارع عماد الدين إلى الجهة المقابلة التي يحتلها الآن معرض شركة كبرى ودخلنا الدكان الذى لا يفصح ظاهره عما فى باطنه، واستقبلتنا السيدة فوزية الكسار بترحاب وأصرت أن تقدم لنا القهوة والشاى ونبيل يشرح لها طلبنا من الملابس الرومانية والملابس الإغريقية وخاصة ملابس البطلين يوليوس قيصر وكليوباترا .

كنت من موقعى أحاول النفاذ بالنظر من خلال الضوء الخافت في داخل المحل، حيث أرى ملابس غير واضحة المعالم معلقة على شماعات وفوق كل رداء لباس رأس يوافقه .

فلما شربنا الشاى قمنا لنعاين بأنفسنا ما طلبه نبيل فضغطت السيدة فوزية زرارا فأضاء المحل كله فجأة، كما يضيئ المسرح فجأة، فإذا هو أروقة وممرات وأجنحة .

وفى كل ناحية ملابس عصر أو أزياء حضارة أو أجواء مسرحية بعينها، وقد رأيت على الفور إذا صدقتمونى بعين الخيال هذه الملابس تمتلئ بشخصياتها وتوحى لي وتمثل لى وتفتح لى أبواب كل البلاد وكل الأزمنة .. كل الأهواء والمآسى والمفارقات والسخريات والدموع .. دنيا المسرح وجمال الحياة ونبض البشر .

هنا أزياء البدو العرب وأشكال حكايات الصحراء وبأعطافها نبضت قلوب العشاق فى ضوء النجوم .. وبعدها العصر العباسى بملوكه وشعرائه وجواريه ومكائد البلاط وخناجر القتل غيلة ودنانير الهبات .

هؤلاء هم الرومان وما ننظر إلى أزيائهم حتى تقتحم خيالك يوليوس قيصر وقصة اغتياله فى الكابيتول وخطبة أنطونيو التى أثارت الجماهير ضد قاتليه . ويمتد الجناح إلى الملابس الإغريقية ورداء أوديب الأبيض وردائه الدامى فى المشهد الأخير فيزورك طيف. جورج أبيض في دور أوديب الرائع .. ثم أنت بين يدى يوسف وهبي فى ملابس راسبوتين ولويس الحادى عشر .

وعلى الناحية الأخرى الملابس المسرحية العصرية الغربية كملابس الشحاذين والموظفين الفقراء والطرابيش غير المكوية وسبح المجاذيب وساعات الجيب الفاخرة المقلدة، وكيف لا تبتسم هنا وقد اقتحم خيالك نجيب الريحانى .

وإلى اليمين عندك ملابس ألف ليلة وليلة والعمامات الكبيرة وأردية الأغنياء والصناع والشحاذين والجميلات والساحرات .

وبينها تتذكر بالضرورة على الكسار وحامد مرسى وعقيلة راتب .

وأدخل إلى يسارك وتأمل بدهشة ملابس «بؤساء» فيكتور هيجو والعروس الصغيرة كوزيت ورجل البوليس «جافير» وسيملأ أذنيك الصوت المميز لعباس فارس فى دور البطولة «جان فالجان».

أين أنت ؟ الآن فى بستان الكرز ومع بطلات المؤلف الرائع أنطون تشيكوف وبين القبعات العالية للرجال والقبعات المزينة للنساء .

وفجأة وجدت نفسى فى رواق صلاح الدين الأيوبى وفيالقه وقواده وسيوفه وبينها ملابس الفرنجة وريتشارد قلب الأسد وفيما يليها ملابس هاملت الحائر وأوفيليا المنتحرة ودروع الشبح .

وتوقفت لحظة أمام ما حسبته ملابس «غادة الكاميليا» وحبيبها الغاضب .. وتنبهت على صياح نبيل «انت غطسان أين (!)»

فقلت له : «فى البحار السبعة وشكرا لك أنك انتشلتنى (!)» .

كان نبيل قد اختار ما يلزم من الملابس ووضعتها السيدة فوزية فى كومة وكانت تكتب تفاصيلها، فلما فرغت من ذلك ورفعت رأسها وسددت نظراتها فى عينى غمرنى شعور غريب وأحسست أن السيدة أجمل مما رأيتها أول الأمر وأن وجهها أكثر إضاءة، وأن صورتها عندى قد تحولت إلى صورة من صور بطلات المسرح .. ولعلها لم تصب الشهرة التى حظيت بها روزاليوسف وزينب صدقى وفاطمة رشدى وعقيلة راتب ولكنها عندى كانت فى قامة هؤلاء وتتميز بأنها قابضة فى يدها على مفاتيح الخزائن المسرحية والتاريخ المسرحى، وأنها كالملكة أو كالساحرة قد احتفظت بكل العمالقة فى مخازنها التى اتسعت لهم كما اتسع قمقم سليمان للجنى .

وقالت لى فوزية: «تريد نصوصا مسرحية ؟» فلعلى نظرت إليها نظرة من لا يفهم ففتحت صندوقا (سحارة) وقالت : «مسرحيات تاريخية» ثم فتحت صندوقا مقابلا وقالت : «مسرحيات كوميدية» وفتحت صندوقا ثالثا وهى تقول : «مسرحيات مترجمة» وهناك مسرحيات ألف ليلة» .

وانتظرت إجابة منى وأنا أحملق مدهوشا فى الصناديق المتخمة

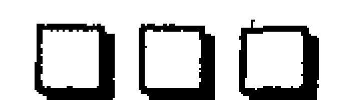
بالنصوص الخطية أو المكتوبة على الآلة الكاتبة أو المنشورة فى الكتب فذهلت من كثرتها وامتلاء الصناديق بها، وعلمت أنها تؤجر النصوص أيضا (!) التى اعتقد أنها تسربت إلى الفرق المسرحية . بعد أن أغلقت السيدة فوزية محلها السحرى .

تذكرت فوزية وأنا فى لندن، حيث يوزع المسرح القومى الملكى البريطانى إعلانا عن تأجير الملابس والأكسسوار والأثاث المسرحى. وقد كنت أعجب كيف ينتج المسرح القومى البريطانى أكثر من عشرين مسرحية فى السنة حتى وصل إنتاجه فى عشرات السنين إلى مئات المسرحيات، وأين تذهب الملابس والديكورات بعد نهاية العرض .. حتى علمت من الإعلان ان قسم تأجير الملابس على ناصية شارع «بركستون» و«كرامر» يضم مجموعة من الملابس المسرحية تبلغ ستين ألف قطعة تستطيع الاختيار من بينها حسب صورها فى شاشة «الكمبيوتر» مع آلاف قطع الأثاث والاكسسوارات من كل العصور (!) بأسعار معتدلة(!) «تناسب الفرق المحترفة» و«فرق الهواة» والجمعيات المسرحية والمدارس والجامعات، كما تناسب «إعلانات التليفزيون والسينما والكونفالات والاستعراضات والملابس التنكرية فى المناسبات، كما يقول الإعلان .

وكيف لا أتذكر «فوزية المسرحية» كما كنت أسميها باللقب الفنى الرفيع، وقد كانت تقوم بخدمة الفرق الإقليمية والمدرسية والفرق المتجولة فى الموالد والمناسبات وربما قبل المسرح القومى البريطانى ولقد تفوقت على ذلك المسرح بقدرتها وكفاءتها فى جمع هذه الملابس والاكسسوارات من المسارح المختلفة أو من المزادات وفى غمرة المآسى المسرحية مثل حل الفرق أو افلاسها أو اختلاف الشركاء .

اليوم تذكرت أيضا فوزية المسرحية وأنا أقرأ إعلانات المسارح لموسم الصيف فى الصحف، وبها ست عشرة مسرحية كلها بالملابس العصرية أو بملابس الممثلين العادية، وكأن المسرح المصرى قد اختزل الدنيا فى غرفة صالون واحدة (!) وانه اختصر العصور كلها بالحذف والنفى كل العصور عدا يومنا الواحد(!).. وأين هذا المسرح الذى يصنع ذلك غير مسرحنا الذى اختزل كل المتع المسرحية أيضا فى ضحكتين ورقصتين وأغنية (!) فإذا دنيا المسرح قد ضاقت وانطفأت شموعها إلا شمعة واحدة فى عالم رحب ومعقد، واختزلت كل العصور فى يوم واحد هو كل العصور .. ولا يؤاخذنى أحد لأن حديثى من قبيل النقد الذاتى أيضا.

نعم تذكرت فوزية ولا أعرف أين اليوم تلك المفاتيح التى كانت فى يدها حين كانت الأمينة على خزان دنيا المسرح ومسرح الدنيا.

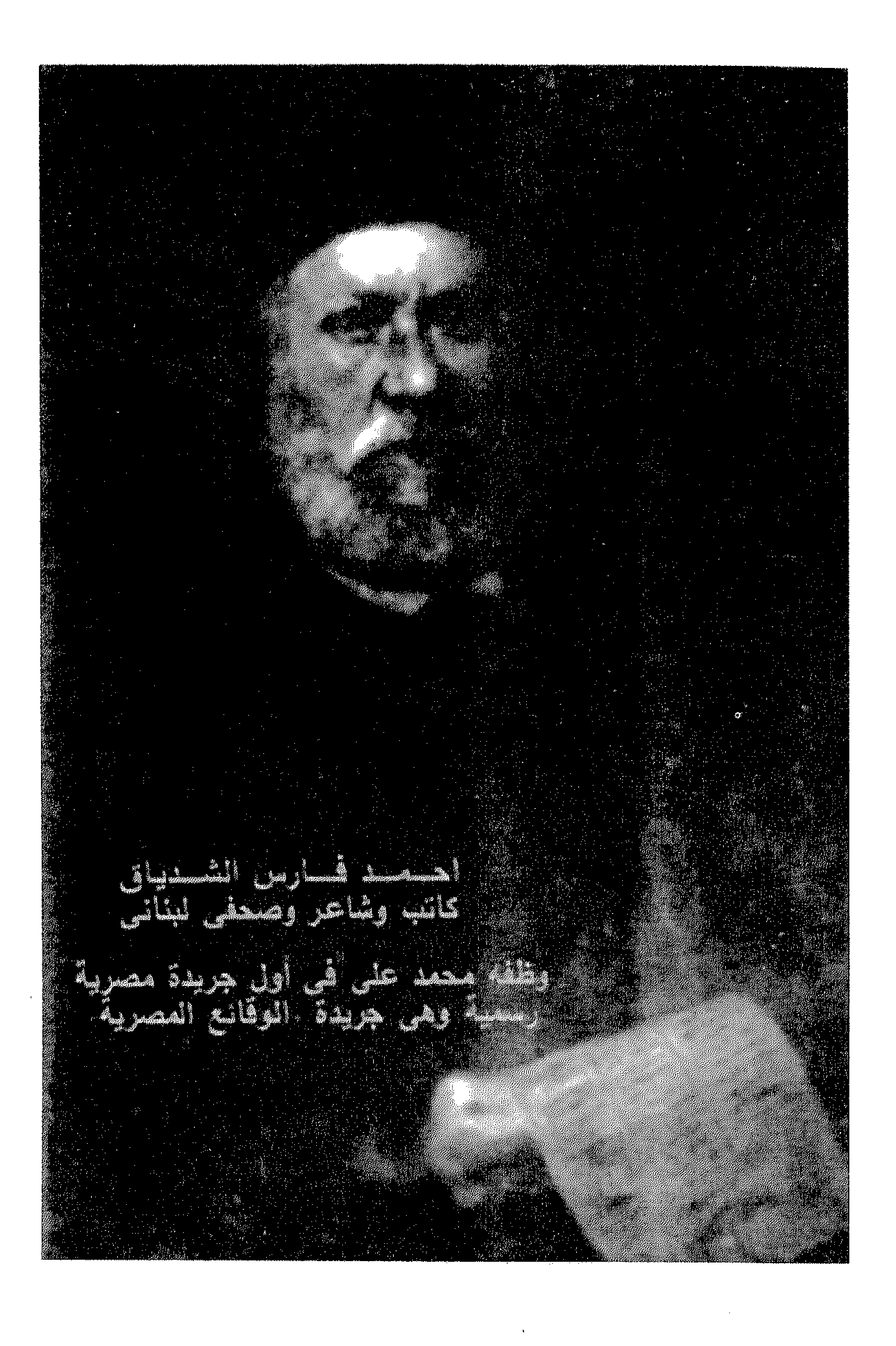




راقية إبراهيم فى فيلم زينب
أول رواية مصرية كتبها د. محمد حسين هيكل



مع بداية القرن العشرين كان على قمة المؤسسة الثقافية أحمد لطفى السيد داعية التعليم العالى ومن تلاميذه الكبار الدكتور محمد حسين هيكل صاحب أول رواية مصرية «زينب» والدكتور طه حسين صاحب مجانية التعليم


احمد فارس الشدياق
كاتب وشاعر وصحفى لبنانى
وظفه محمد على فى أول جريدة مصرية
رسمية وهى جريدة «الوقائع المصرية»

الرباعى الذهبى

الريحانى

بيرم التونسى

بديع خيرى

سيد درويش

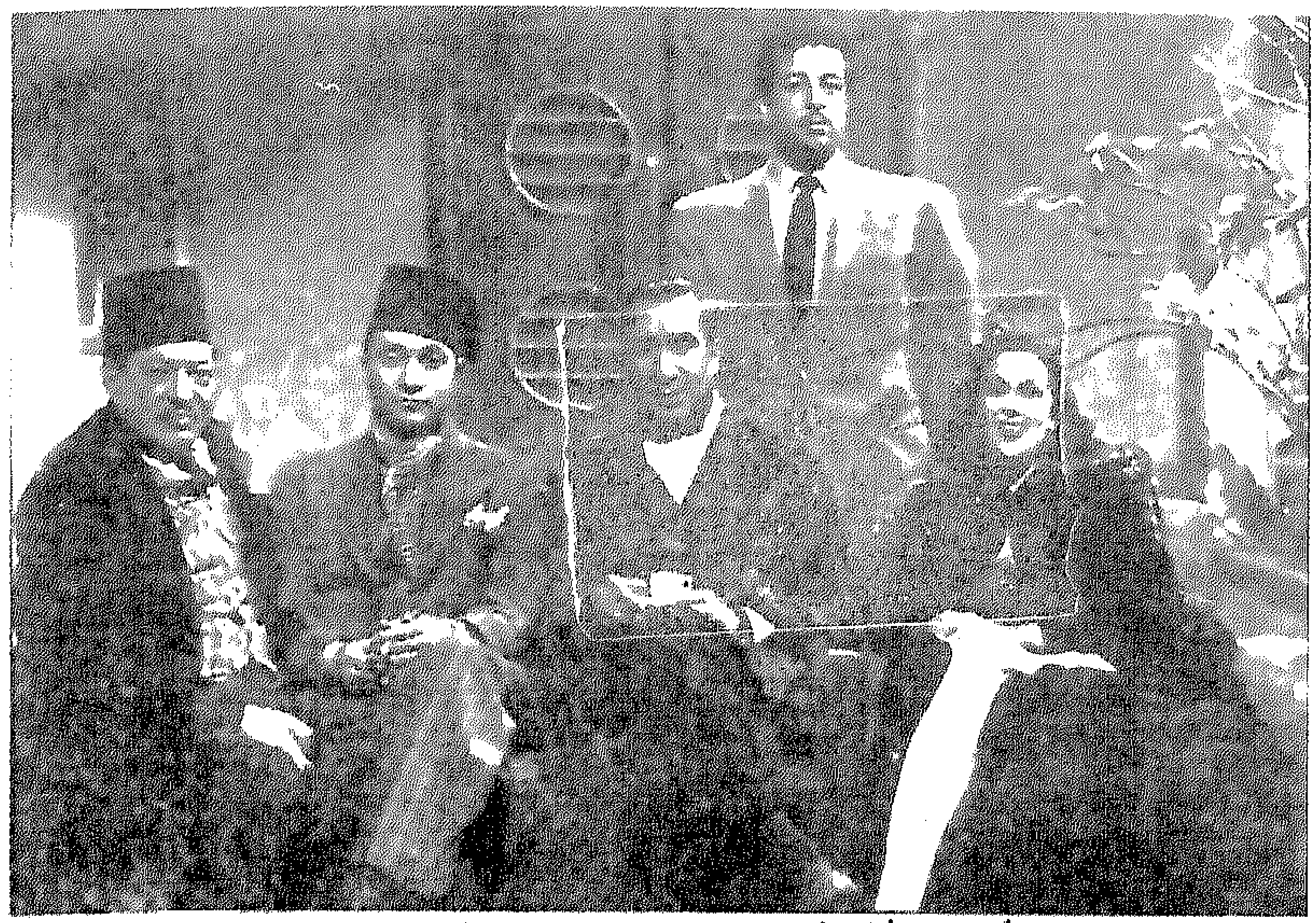
مسرحية العشرة الطيبة



ياقوت المدرس الذى اشتغل رجل أعمال فى
مسرحية السكرتير الفنى يصف قوة المال بالطغيان



بديع خيرى ونجيب الريحانى كانا من المبدعين
فى كوميديا الشخصية المرتبطة بالحياة



مشهد من فيلم غزل البنات يجمع بين الفنانة ليلى مراد -
انور وجدى - محمد عبدالوهاب - الريحانى - يوسف وهبى



الفنان عادل خيرى في مسرحية حسن ومرقص وكوهين
المقتبسة عن مسرحية تريستان برنار «المقهى الصغير»



نجيب الريحانى فى فيلم أحمر شفايف مع الفنانة سامية جمال
حين خانه الحب وتمرد على ذات قلبه فانقاد له الحب ومال
إليه قلب الحبيبة



مشهد من رواية الجحيم لوداد عرفى على مسرح رمسيس - مختار عثمان - فتوح نشاطى - يوسف وهبى - أمينة رزق - فردوس حسن



لم يكن الريحانى يشعر بأن حضوره الفنى يكتمل إلا وسط فريق من النجوم وممثلى الصف الأول مثل حسن فايق واستفان روستى وغيرهما (من فيلم سلامة فى خير)



فاطمة اليوسف

منيرة المهدية

عزيزة أمير

دولت أبيض



يحيى شاهين «سي السيد» مع زنوبة مها صبري في رائعة «بين القصرين» لنجيب محفوظ ١١٧



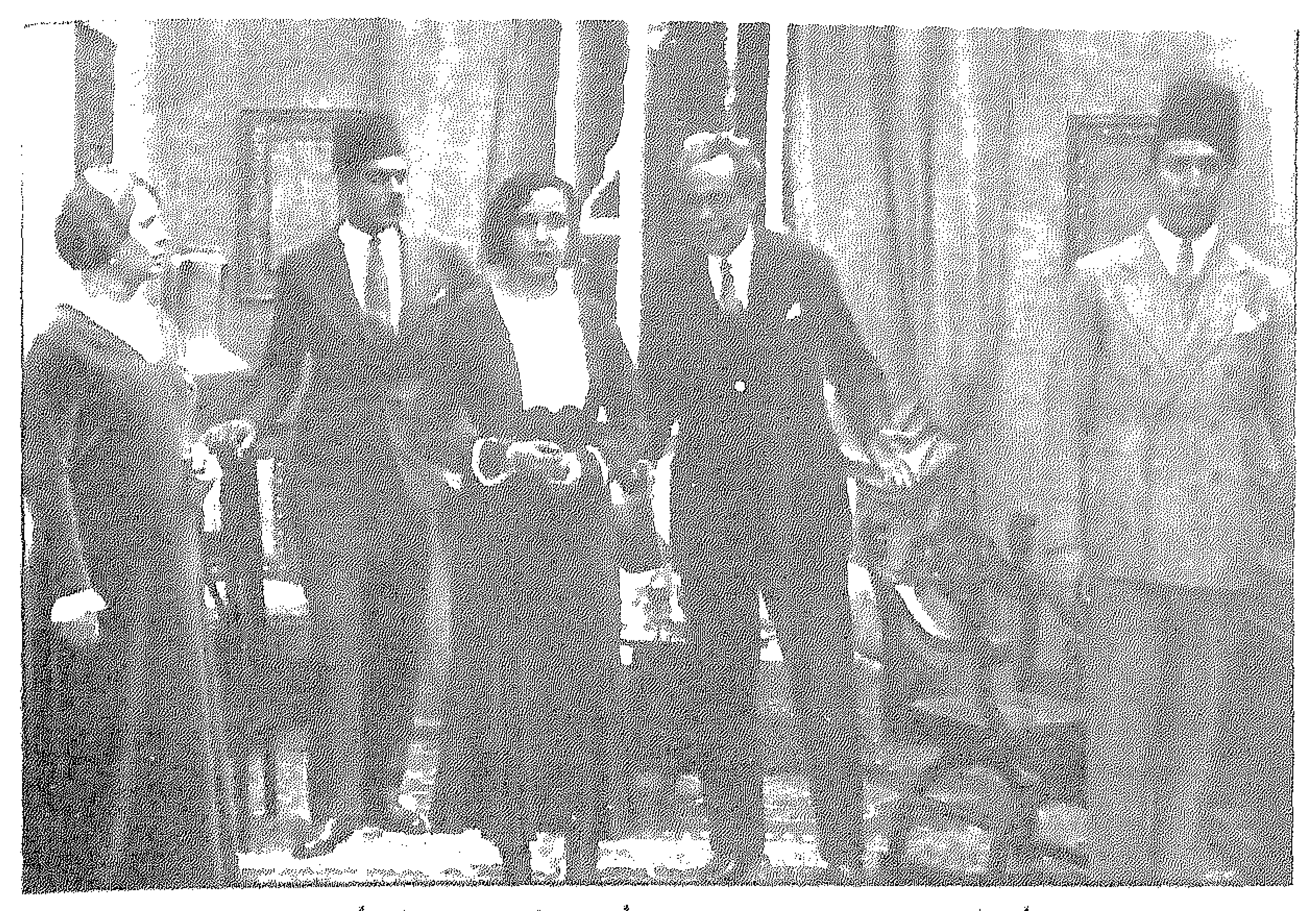
الفنانة منيرة المهدية



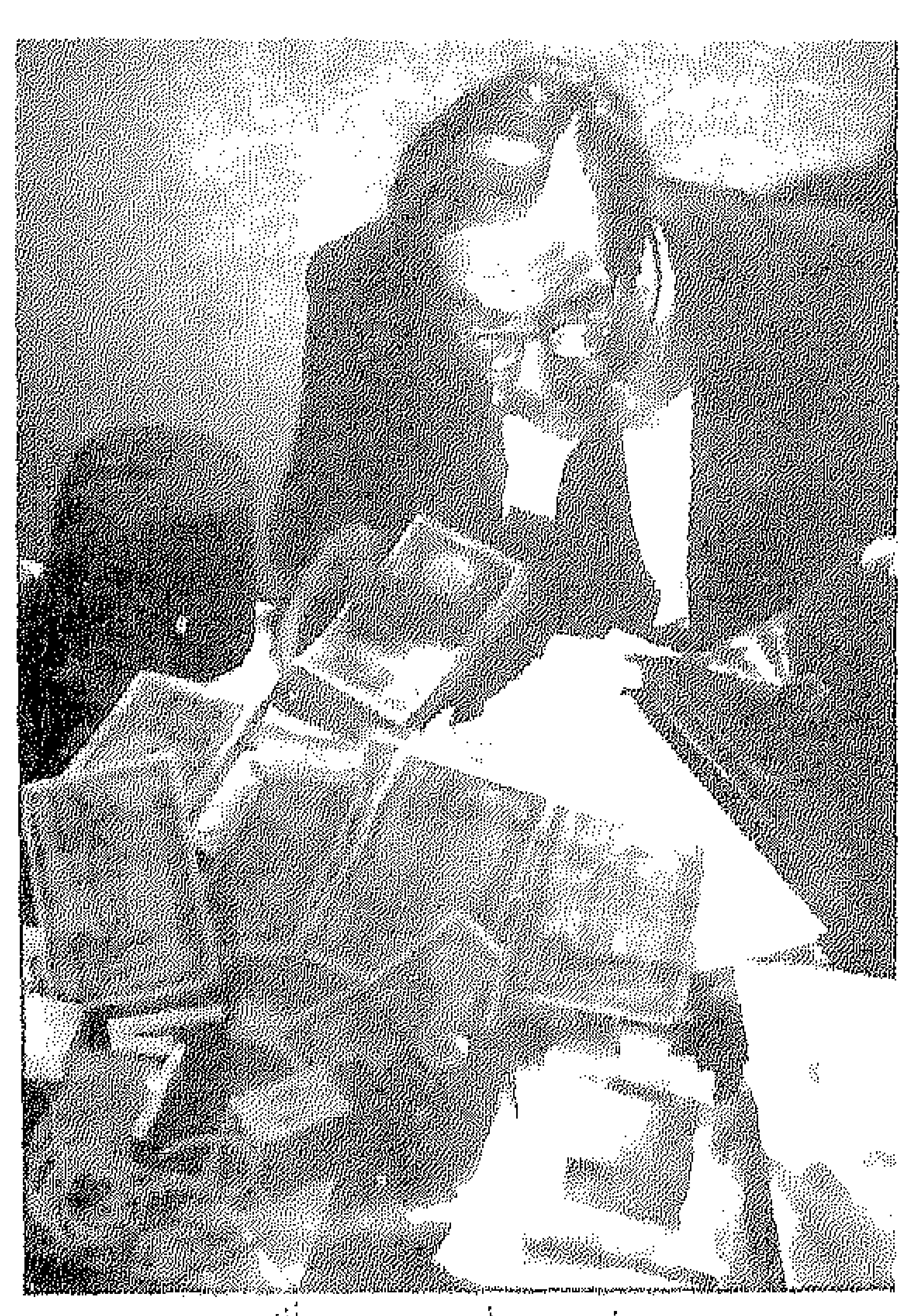
الفنانة نادية رشاد في دور منيرة المهدية في مسلسل أم كلثوم



الفنانة أمينة رزق وعصر كامل من الفن



يوسف وهبى مع أمينة رزق وسراج منير ودولت أبيض فى مسرحية «أولاد الذوات»



يوسف وهبى فى دور بيومى أفندى



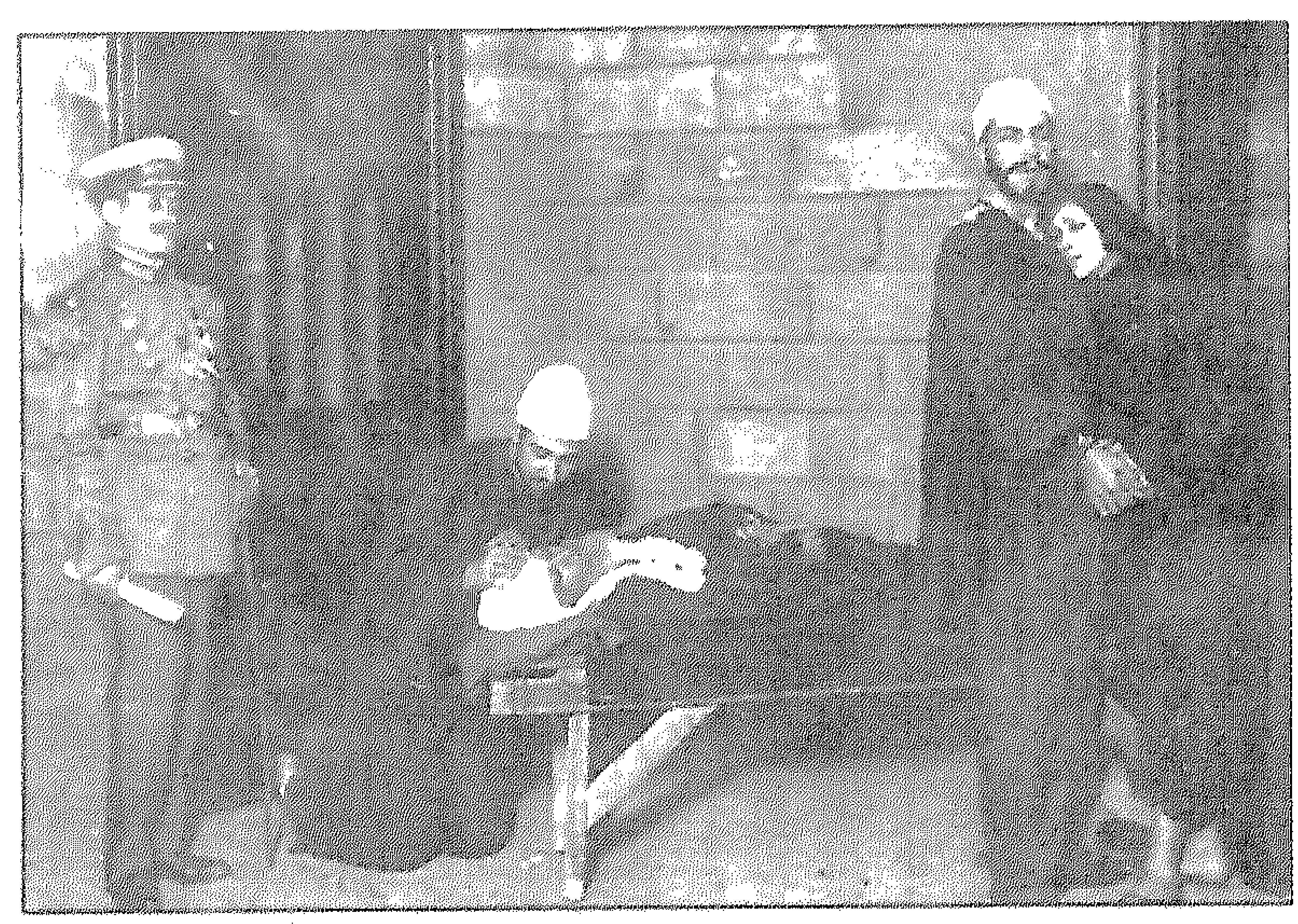
عميد المسرح العربى يوسف وهبى الذى احتفظ بتواضعه رغم نجاحه الساحق فى «مسرحية كرسى الاعتراف»



الموسيقار الفنان محمد عبدالوهاب مع
سميرة خلوصي في فيلم الوردة البيضاء



عبد الوهاب وراقية إبراهيم ورصاصة في القلب للحكيم



مشهد من مسرحية الاستعباد من اليمين : أمينة رزق - يوسف وهبى
- البارودى - أحمد علام - توفيق صادق الضابط



عبدالوهاب النهر الموسيقي الدفاق الذي ملأ بضياء موسيقاه القرن العشرين والشاعر كامل الشناوي وحكايات الحب المصرية في الزمن الجميل



توفيق الحكيم وعبدالوهاب ودعابة فنية أدبية



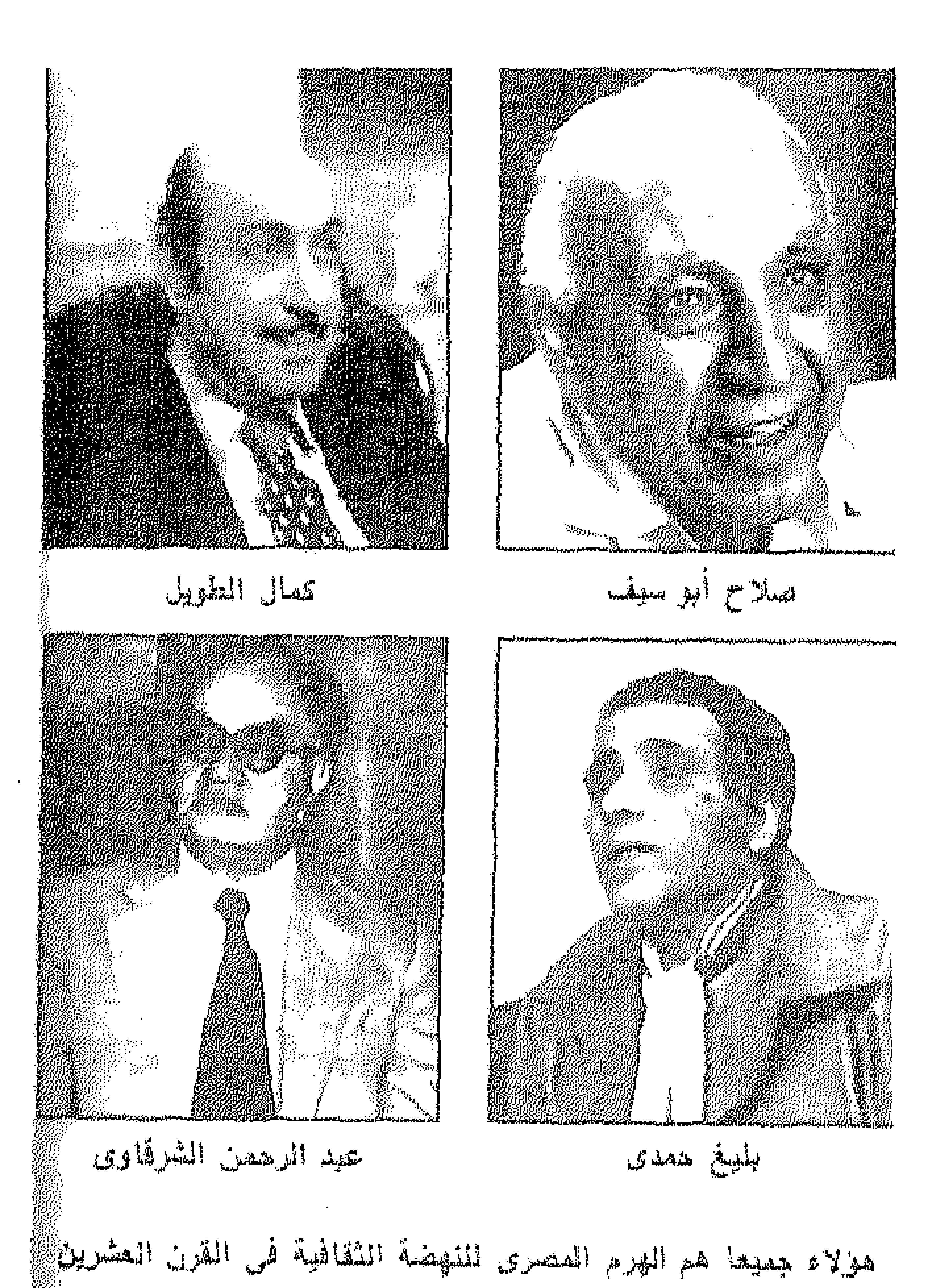
أم كلثوم عاصمة الأصوات الغنائية بما كانت تملكه من القوة والاحساس وجمال النبرات وملكة تذوق الشعر والأدب



كوكب الشرق والشيخ زكريا أحمد والقاضي الذي توصل إلى عقد الصلح بينهما



أم كلثوم مع وصلة من الغناء فى الزمن الجميل



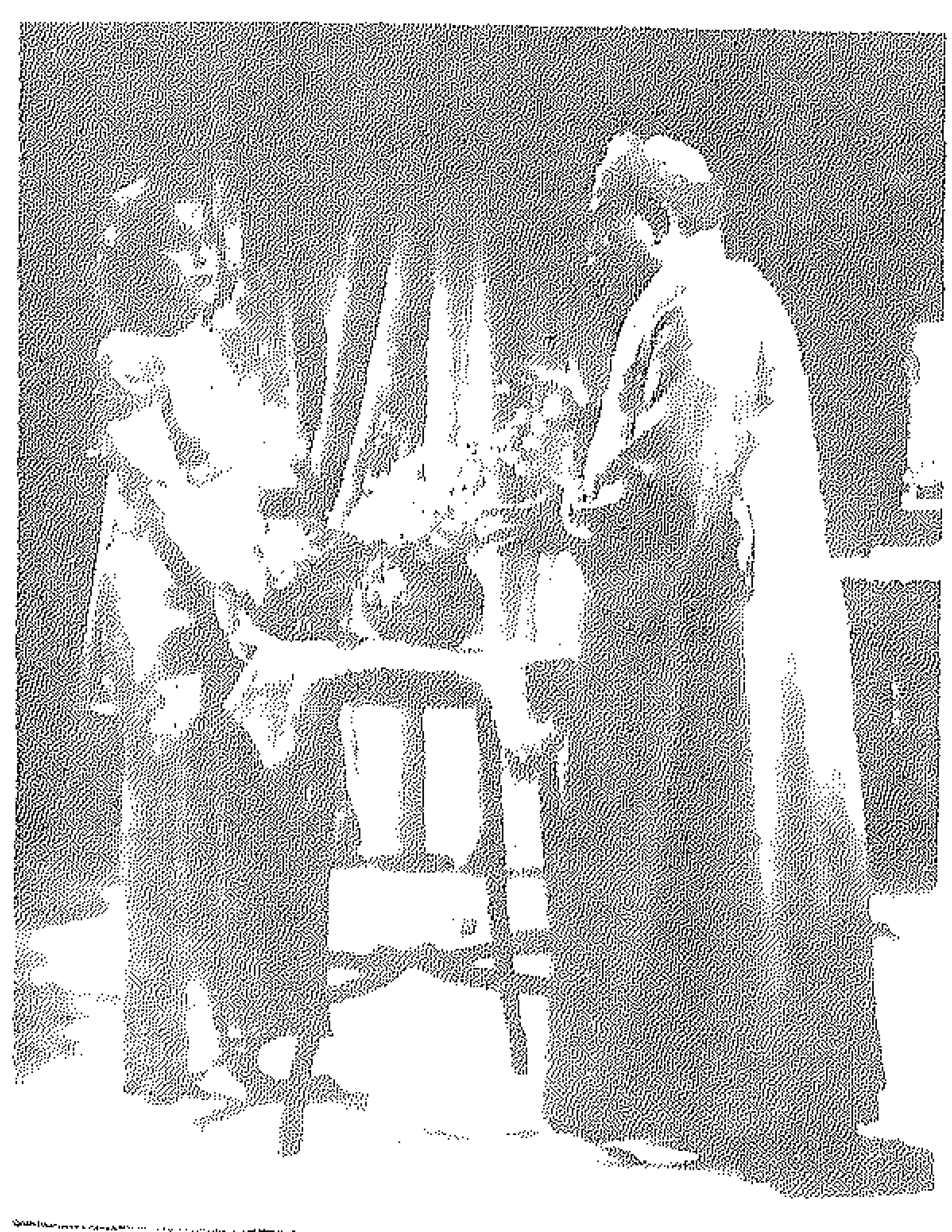
صلاح أبو سيف — كمال الطويل

بليغ حمدى — عبد الرحمن الشرقاوى

هؤلاء جميعا هم الهرم المصرى للنهضة الثقافية فى القرن العشرين



المؤلف والمخرج كمال سليم



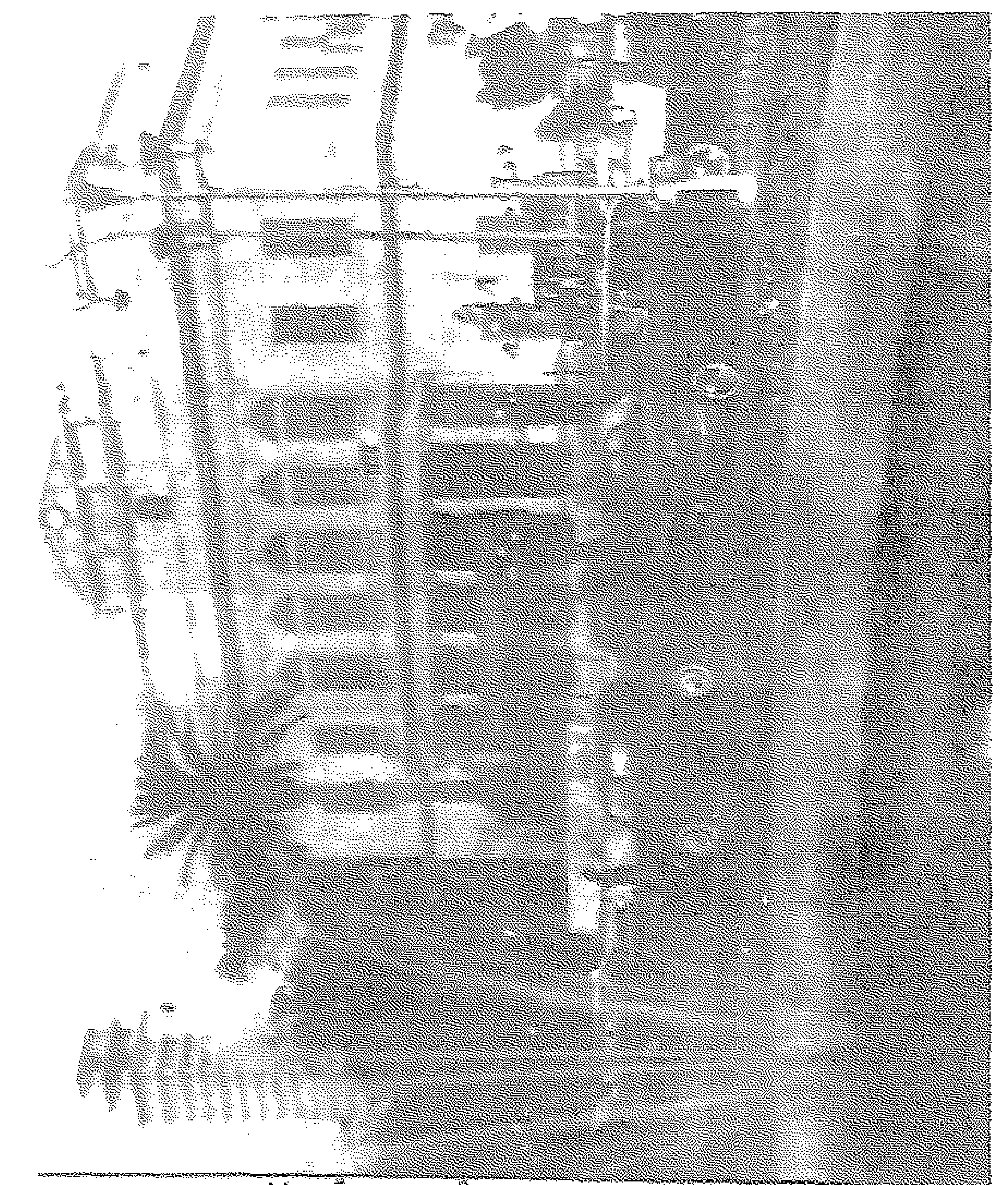
العزيمة حسين صدقي وفاطمة رشدي أول فيلم أدخل الحارة
المصرية الشعبية إلى بلاتوه الاستديو بقصة حب وكفاح واقعية



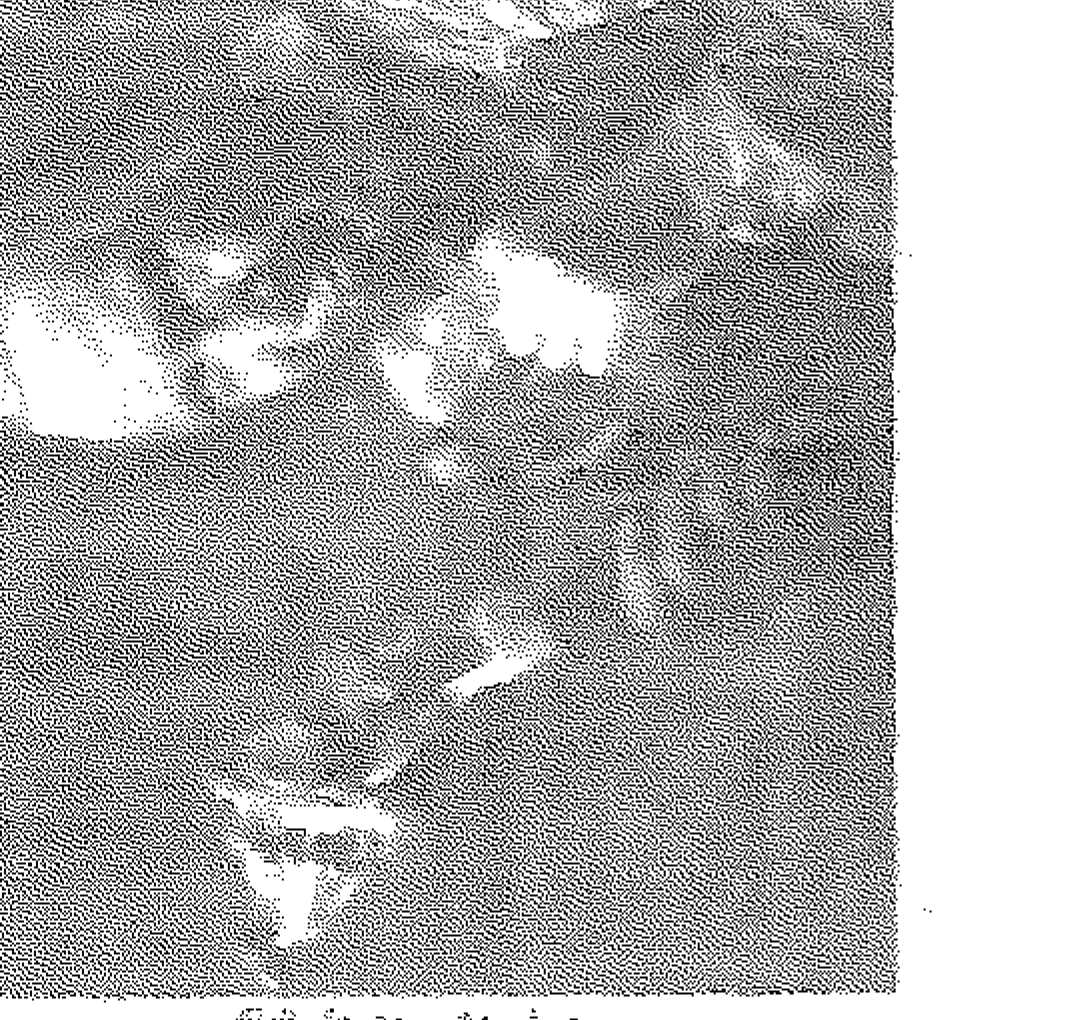
الشيخ سلامة حجازى



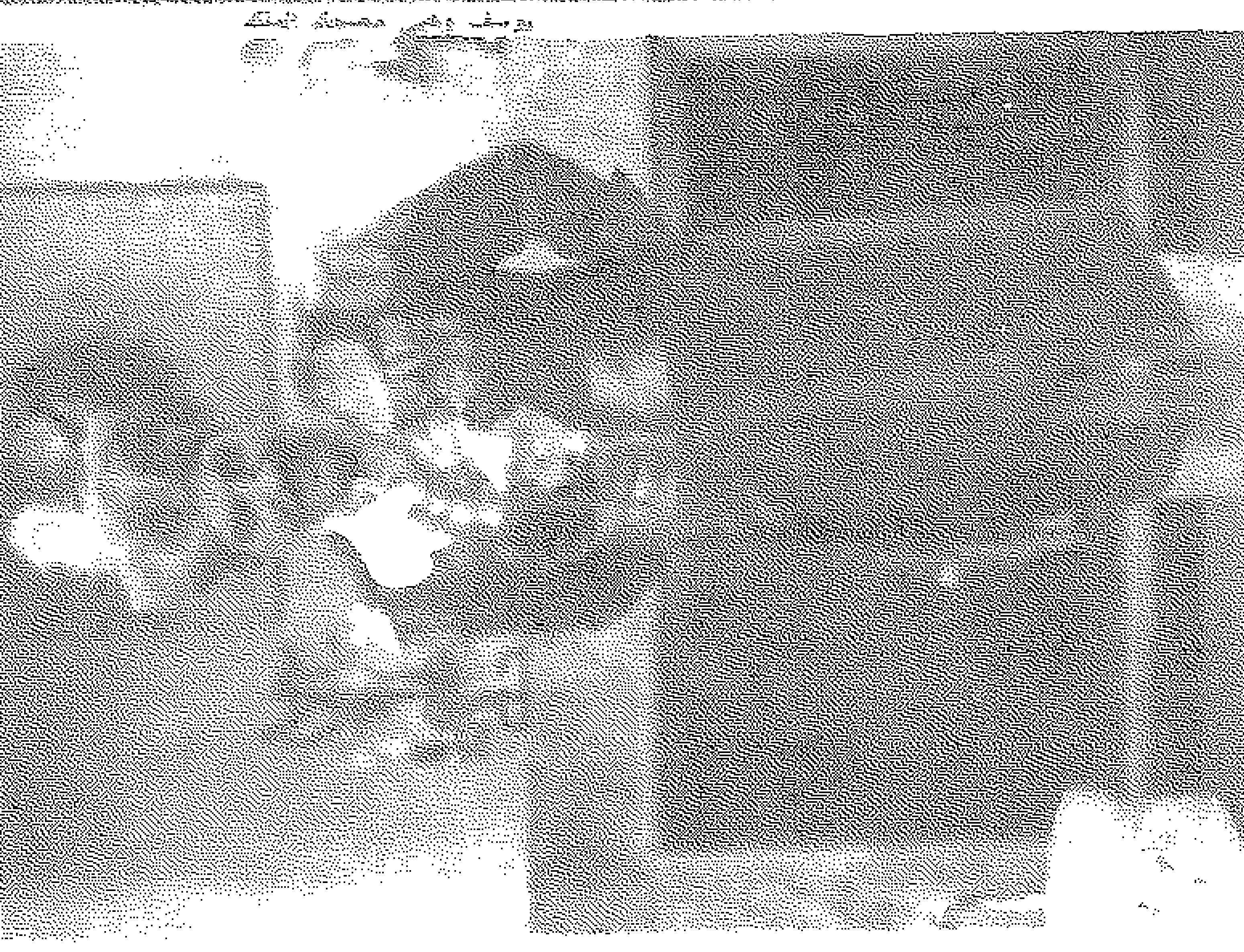
فيلم «أمينة» بطولة يوسف وهبى وآسيا



مبنى الأوبرا القديم تحفة معمارية عاشت
مائة سنة وسنتين فكانت منارة فنية وثقافية



يوسف وهبي مصدد الملك

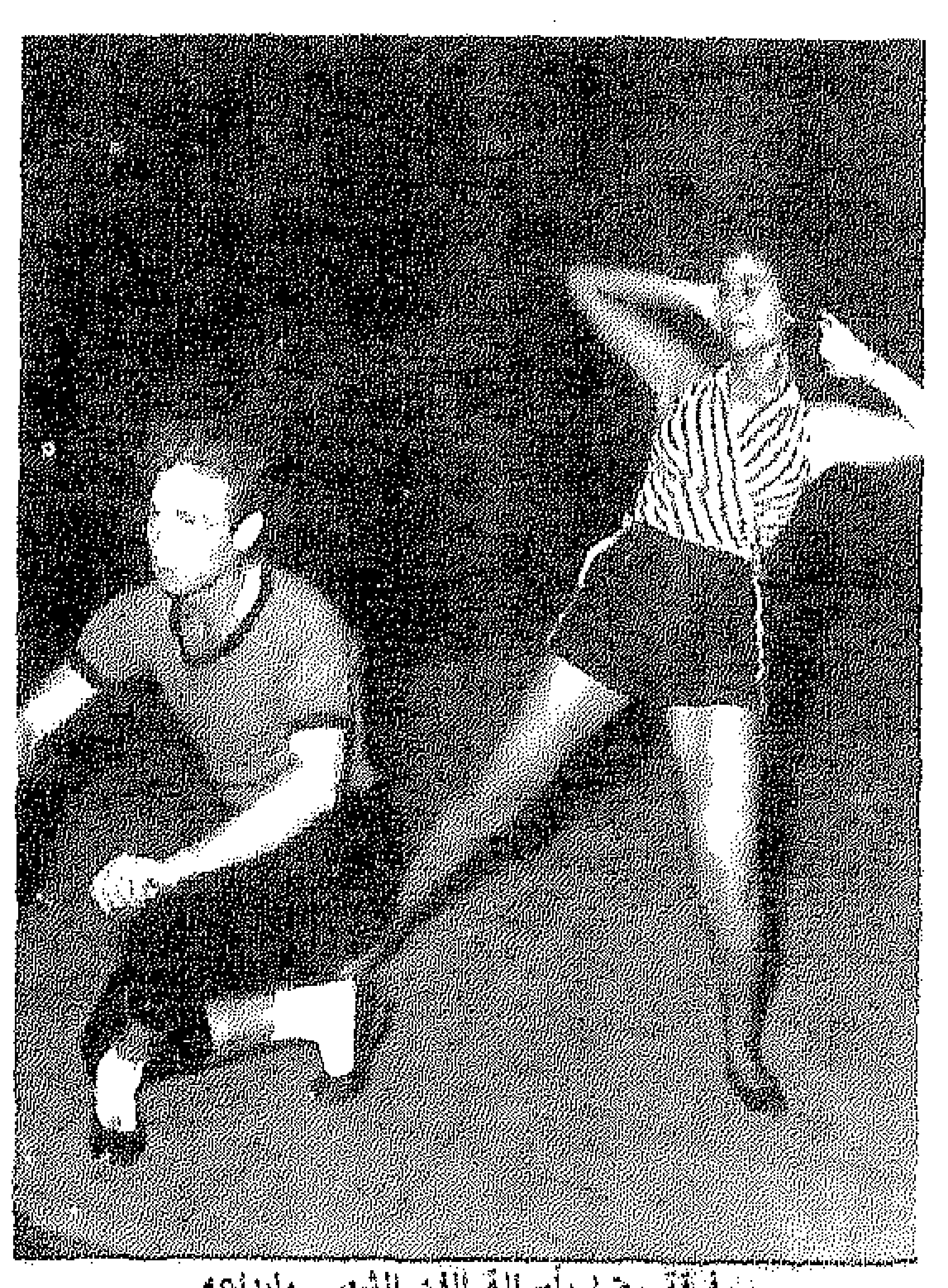


فتح الريحاني بخفة دم وتلقائية تجعل الضحكات صافية

يوسف وهبي مع السيدة [illegible]
إحدى المسرحيات على مسرح رمسيس



عقيلة راتب والكسار





فرقة رضا وأصالة الفن الشعبي وإبداعه

الفهرس

منافذ بيع مكتبة الأسرة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم
١١٩٤كورنيش النيل – رملة بولاق
مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة
ت: ٢٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٢٥٧٧٥٢٢٨
٢٥٧٧٥١٠٩ داخلى ١٩٤

مكتبة مركز الكتاب الدولى
٣٠ش ٢٦ يوليو ـ القاهرة
ت: ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ٢٦ يوليو
١٩ ش ٢٦ يوليو ـ القاهرة
ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة شريف
٣٦ش شريف ـ القاهرة
ت: ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة عرابى
٥ ميدان عرابى ـ التوفيقية ـ القاهرة
ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة الحسين
مدخل ٢ الباب الأخضر ـ الحسين ـ
القاهرة
ت: ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة المبتديان
١٣ش المبتديان ـ السيدة زينب
أمام دار الهلال ـ القاهرة

مكتبة ١٥ مايو
مدينة ١٥ مايو ـ حلوان خلف مبنى
الجهاز

مكتبة الجيزة
١ ش مراد ـ ميدان الجيزة ـ الجيزة
ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة جامعة القاهرة
خلف كلية الإعلام ـ بالحرم الجامعى
بالجامعة ـ الجيزة

مكتبة رادوبيس
ش الهرم ـ محطة المساحة ـ الجيزة
مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون
ش جمال الدين الأفغانى من شارع
محطة المساحة ـ الهرم
مبنى أكاديمية الفنون ـ الجيزة

مكتبة ساقية عبدالمنعم الصاوى
الزمالك ـ نهاية ش ٢٦ يوليوو
من أبوالفدا ـ القاهرة

مكتبة الإسكندرية
٩٤ ش سعد زغلول ـ الإسكندرية
ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية
التمليك ـ المرحلة الخامسة ـ عمارة ٦
مدخل (أ) – الإسماعيلية
ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس
مبنى الملحق الإدارى ـ بكلية الزراعة
ـ الجامعة الجديدة ـ الإسماعيلية
ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة بورفؤاد
بجوار مدخل الجامعة
ناصية ش ١١، ١٤ ـ بورسعيد

مكتبة أسوان
السوق السياحى ـ أسوان
ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط
٦٠ش الجمهورية ـ أسيوط
ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا
١٦ ش بن خصيب ـ المنيا
ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)
مبنى كلية الآداب ـ جامعة المنيا ـ
المنيا

مكتبة طنطا
ميدان الساعة ـ عمارة سينما أمير
ـ طنطا
ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى
ميدان محطة السكة الحديد
عمارة الضرائب سابقًا ـ المحلة

مكتبة دمنهور
ش عبدالسلام الشاذلى ـ دمنهور
مكتب بريد المجمع الحكومى ـ توزيع
دمنهور الجديدة

مكتبة المنصورة
٥ ش السكة الجديدة ـ المنصورة
ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف
مبنى كلية الهندسة الإلكترونية
جامعة منوف

توكيل الهيئة بمحافظة الشرقية
مكتبة طلعت سلامة للصحافة
والإعلام
ميدان التحرير ـ الزقازيق
ت : ٠٥٥/٢٣٦٢٧١٠
ت: ٠١٠٠٦٥٣٣٧٣٣٢

طبعة خاصة بدار الهلال
لمكتبة الأسرة

فنـون

تستشرف عددًا من التخصصات التى ترتبط بالحق والخير والجمال ورهافة الحس ورقى الذوق فى الكلمة والنغمة والحركة واللون؛ فتعطى تعبيرًا عن خبرة الإنسان فى صنع الحضارة والحفاظ عليها بأشكال عدة تعبيرية وتشكيلية وتطبيقية وأنماط من العادات والتقاليد والمأثورات والأساطير والرموز فى إشارات وعلامات إبداعية.

شارع عماد الدين .. حكايات الفن و النجوم

شارع عماد الدين الذى غنى فيه عبد الوهاب وأم كلثوم، وأضاء مسارحه يوسف وهبى والريحانى والكسار وجورج أبيض، شبيه بشارع برودواى بنيويورك وشارع وست آند بلندن والبوليفار فى باريس، وعندما يحدثنا عنه كاتب فى قامة ألفريد فرج فإنما يصحبنا إلى زمن العمالقة الاستثنائى وحكاياتهم الجانبية وعلاقاتهم بالعمال ونادلى المقاهى والمهمشين، يحكى لنا عن قصص العشق المنزوية فى أركانه، ويسرد حواديت آخر الليل وسريان صوت المطربين مجلجلا فى آذان السميعة والجوالين، فمن بديع خيرى إلى منيرة المهدية وكمال سليم والشدياق وأمينة رزق، نرتحل مع سطور هذا الكتاب فى رحلة الحنين والفن والذكريات.

ألفريد فرج

ألفريد مرقس فرج (١٩٢٩ ـ ٢٠٠٥) ولد فى الزقازيق، و
وتخرج فى كلية الآداب وعمل مدرسا للإنجليزية. اعتـ
سنوات. سافر إلى لندن وعمل محررا ثقافيا بالصحف الـ
أبرز أعماله: «حلاق بغداد»، و«سليمان الحلبى»، و«على
وتابعة قفة»، و«الزير سالم».

ISBN# 9789772071142



٥جنيهات

